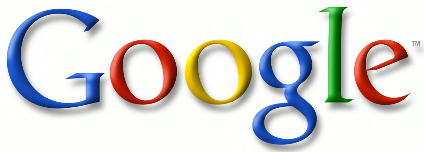
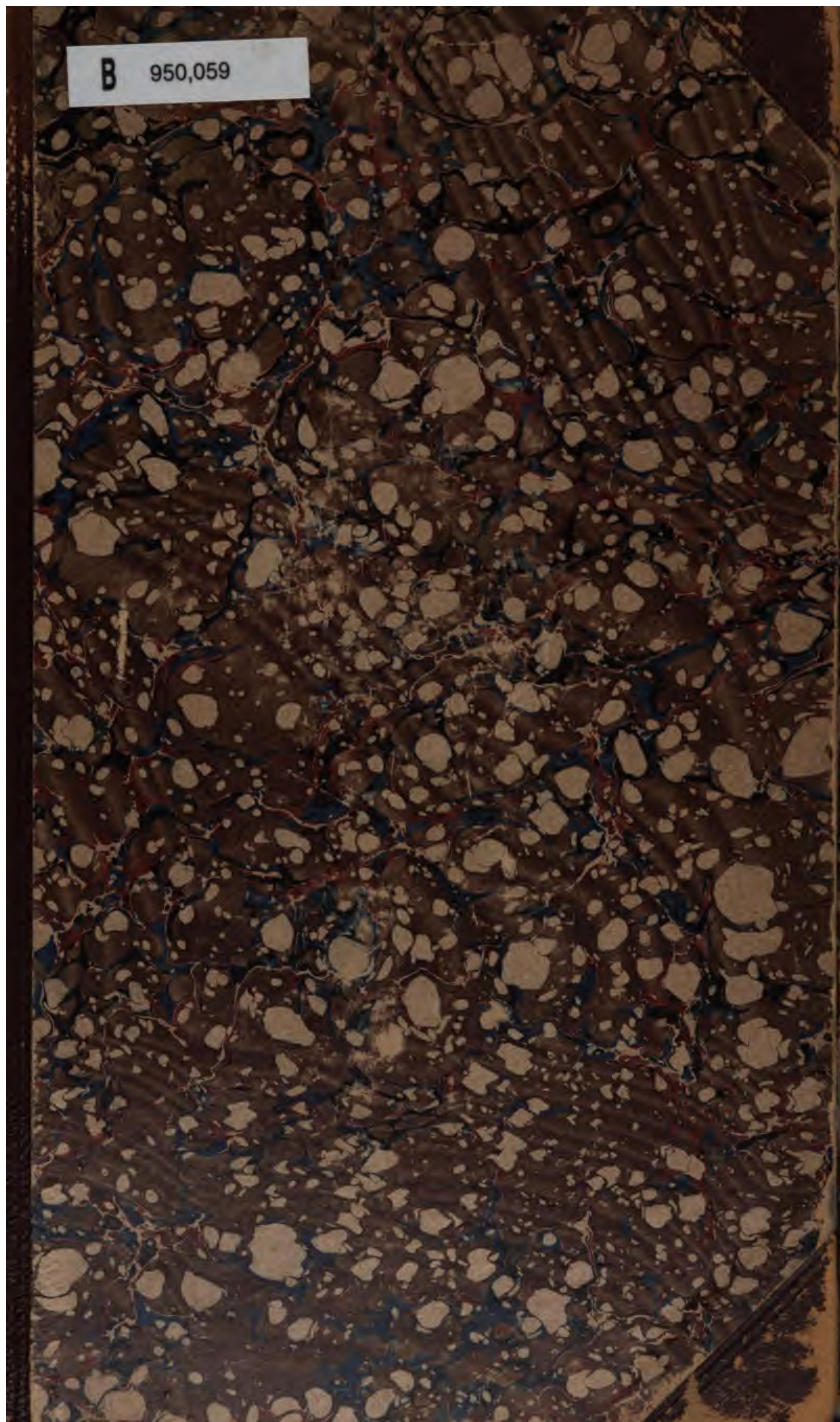



B 950,059

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

DR. K. LUICK
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

UND

DR. A. POGATSCHER
AO. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE
AN DER DEUTSCHEN UNIV. IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER
KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

II. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1895.

GRUNDRISS

DER

ENGLISCHEN METRIK

VON

J. SCHIPPER.



WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER

1895.

FELIX DAHN

IN

ALTER FREUNDSCHAFT

GEWIDMET.

VORWORT.

Mit dem vorliegenden Buche gedenkt der Verfasser ein Versprechen einzulösen, welches er auf der Rückseite des Titelblattes des zweiten Bandes seiner „Englischen Metrik“, Bonn, Verlag von Emil Strauß, 1881—1888, 2 Theile in 3 Bänden, gegeben hat, und dessen Erfüllung seither in verschiedenen jenem Werke zu Theil gewordenen Besprechungen als wünschenswert hingestellt worden ist. Doch erschien es unthunlich, nur etwa ein kleines Büchlein zur ersten Orientierung zu schreiben, wie dies gelegentlich empfohlen wurde. Die englische Metrik ist ein zu wichtiger Zweig der englischen Philologie, zu enge mit der Sprachgeschichte einerseits und mit der Literaturgeschichte andererseits verbunden, um nicht zu einem ernsten und eingehenden Studium berechtigt zu sein. Außerdem musste der erste, das nationale Metrum in seiner geschichtlichen Entwicklung behandelnde Theil des Buches, da bekanntlich dieser Gegenstand während des letzten Jahrzehnts im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses stand und noch steht, gänzlich neu ausgearbeitet werden.

Dieser Abschnitt konnte, wenn die Resultate früherer Forschungen, so weit der Verfasser ihnen zuzustimmen vermochte, und sein eigener wissenschaftlicher Standpunkt, von welchem aus er der von ihm für richtig gehaltenen Zweihebungstheorie der alliterierenden Halbzeile weitere, in dem Entwicklungsgang derselben liegende Stützen geliefert zu haben glaubt, hinlänglich klar und zusammenhängend zum Aus-

druck gelangen sollte, nicht wohl knapper abgefasst werden, als es geschehen ist. Dadurch war dann auch der Umfang der folgenden Theile vorgezeichnet, die übrigens auch ohnehin kaum weiter hätten gekürzt werden können. So viel, wie irgend möglich, ist hier die Darstellung auf die Ausführung des Wichtigsten beschränkt und im Übrigen auf das Hauptwerk verwiesen worden, auch bezüglich der Bibliographie. Hinsichtlich der Nachträge dazu sind gleichfalls nur die nennenswertesten Arbeiten erwähnt worden, da die verschiedenen alljährlich erscheinenden bibliographischen Verzeichnisse ja ohnehin für wissenschaftliche Specialuntersuchungen nachgeschlagen werden müssen.

Da Beschränkung die Aufgabe des Buches war, so bedarf es wohl keiner Entschuldigung, dass nicht noch weitere Dichterwerke untersucht worden sind, als in dem Hauptwerke geschehen ist. Mangel an verarbeitetem Material ist diesem von keiner Seite zum Vorwurfe gemacht worden, und wenn auch vielleicht der eine oder der andere neuere Dichter noch hätte berücksichtigt werden können, so erschienen doch die in dem Hauptwerke entwickelten metrischen Formen, sowohl bezüglich des Vers-, als auch des Strophenbaues, in ihrer Gruppierung und Classification ausreichend, um die etwa nicht besprochenen oder neu auftauchenden Formen ihnen leicht einordnen zu können.

In dem ersten, von der Verslehre handelnden Buche ist nach einigem Zaudern die Skansion der mitgetheilten Beispiele durch Accentuation der betonten Silben vollständig durchgeführt worden. Metrische Zeichen neben den Verszeilen, wie sie im ersten Bande der „Englischen Metrik“ gewählt wurden, lassen sich nicht consequent durchführen und sind in allen solchen Fällen unzulässig, wo die Beispiele im fortlaufenden Texte stehen. Dass die consequente Accentuierung der rhythmisch betonten Silben sein Bedenkliches hat, ist dabei keineswegs verkannt worden. Namentlich können ja die feineren Tonunterschiede auf diese Weise nicht wiedergegeben werden. Es muss daher hier ausdrücklich gegen etwaige schematische Skansion, wenn dem Ver-

fasser eine solche untergelegt werden sollte, Verwahrung eingelegt werden. Die Accente sollen nur dazu dienen, dem Leser das Verständniss der im Texte enthaltenen Ausführungen zu erleichtern, und sie werden dies auch thun trotz gelegentlicher Versehen, die bei so minutiöser Darstellung sowohl bei der ersten Bezeichnung, wie auch später beim Druck mit untergelaufen sein werden. Gar keine Accente zu setzen, wäre jedenfalls bequemer und sicherer gewesen, zugleich aber auch weniger entgegenkommend gegen die Leser dieses Buches. So darf wohl gehofft werden, dass man diese Rücksichtnahme als solche anerkennen und den Verfasser nicht zum Lohne dafür die Mängel, die einer solchen Bezeichnungsweise anhaften, allzu bitter empfinden lassen werde.

Hinsichtlich der Berücksichtigung der älteren und neueren Sprachperiode wird man dem Buche ebenso wenig wie dem Hauptwerke den Vorwurf machen können, dass die erstere bevorzugt worden sei. Im Gegentheil, abgesehen von dem ersten, die alliterierende Langzeile behandelnden Abschnitt, der sich naturgemäß vorwiegend mit angelsächsischen und mittelenglischen Versformen beschäftigen musste, für die sich der Verfasser auf die epochemachenden Forschungen von Ed. Sievers für das Angelsächsische, sowie für das Mittelenglische auf die eingehenden Arbeiten von K. Luick, der ihn auch in dankenswertester Weise bei der Correctur unterstützte, beziehen konnte, sind die mittelenglischen Formen namentlich dort, wo sie zur Begründung und als Quelle der neuenglischen unentbehrlich waren, herbeigezogen, im Übrigen aber sind in erster Linie neuenglische Verse und Strophen als Beispiele citiert worden, um auf diese Weise das Buch auch für die Zwecke der an Gymnasien, Realschulen und sonstigen die englische Sprache berücksichtigenden Lehranstalten beschäftigten Lehrkräfte ebenso sehr wie für das Universitätsstudium verwendbar zu machen. Hoffentlich wird es sich deshalb, da auch den mittelenglischen Vers- und Strophenformen überall die ihnen zukommende Berücksichtigung zu Theil geworden

ist, als Handbuch bei Vorlesungen über englische Metrik, wobei, schon um das lästige an die Tafel Schreiben der Beispiele zu vermeiden, den Herren Collegen ein Hilfsmittel nicht unlieb sein dürfte, nicht weniger brauchbar erweisen. Den Herren Studierenden der englischen Philologie aber beabsichtigt der Verfasser mit diesem Buche in erster Linie ein den gesammten Stoff der englischen Metrik behandelndes, den Inhalt des Hauptwerkes auf den vierten Theil seines Umfanges reducierendes Lehrbuch darzubieten, welches ihnen die dem wesentlichsten Bestandtheile nach unbestritten gebliebenen Resultate dieses Wissenschaftsgebietes, dem gegenwärtigen Stande der Forschung entsprechend, in übersichtlicher Form vorführt, dabei auf abweichende Ansichten in einigen Detailfragen kurz hinweist und ihnen die erforderliche Anleitung gibt zu selbständigen wissenschaftlichen Forschungen auf metrischem Gebiete.

Vielleicht auch lässt sich der eine oder der andere dichterisch beanlagte deutsche Musensohn durch das Studium dieses Werkes anregen, die schönsten der mannichfachen, kunstvollen und zum großen Theile sehr melodischen Strophenformen der englischen Poesie in eigenen Dichtungen nachzubilden, wobei er zu beglückwünschen sein wird, wenn er sich in ähnlicher Weise damit als Meistersänger bethätigt, wie der deutsche Dichter, mit dessen Namen dieses Sammelwerk metrischer Formen der englischen Poesie, die ja auch ihm, namentlich für seine schönen Romanzen und Balladen, so reiche und fruchtbare Anregung bot, geschmückt ist.

Wien, im Mai 1895.

J. Schipper.

INHALTSVERZEICHNISS.

I. BUCH. VERSLEHRE.

Erster Theil. Das nationale Metrum.

KAPITEL 1.

Allgemeine Einleitung zur Verslehre. Seite

KAPITEL 2.

Die alliterierende Langzeile in altenglischer (angelsächsischer) Zeit.

Betrachtung der einzelnen Verstypen.

I. Viergliedrige Verse.

KAPITEL 4.

Die mittelenglische alliterierende Langzeile strenger Richtung.

A. Der reimfreie Stabreimvers.

B. Der mit dem Endreim versehene Stabreimvers.

C. Der neuenglische vierhebige Vers.

Zweiter Theil. Fremde Metra.

I. Abschnitt. Allgemeine Betrachtung.

KAPITEL 1.

Einleitung.

KAPITEL 2.

Versrhythmus.

KAPITEL 3.

Silbenmessung.

KAPITEL 4.

Wortbetonung.

I. Mittelenglische Wortbetonung.

A. Des Germanischen.

B. Romanische Wortbetonung.

II. Neuenglische Wortbetonung.

A. Romanische Endungen.

B. Germanische Wortbetonung.

II. Abschnitt. Besonderer Theil.

A. Die der mittel- und neuenglischen Zeit gemeinsamen Versarten.

KAPITEL 1.

Der acht-, vier-, zwei- und eintaktige jambische Vers.

KAPITEL 2.

Der Septenar, Alexandriner und der dreitaktige Vers.

KAPITEL 3.

Der fünftaktige gereimte Vers.

B. Die nur in der neuenglischen Zeit vorkommenden Versarten.

KAPITEL 1.

Der fünftaktige reimlose Vers.

KAPITEL 2.

Trochäische Metra.

II. BUCH. DER STROPHENBAU.

I. Abschnitt. Allgemeiner Theil.

KAPITEL 1.

Definition der Grundbegriffe: Strophe, Reim, Reimarten. Seite

KAPITEL 2.

Die Verwendung des Reimes zur Strophenbildung.

II. Abschnitt. Besonderer Theil.

A. Die der mittel- und neuenglischen Zeit gemeinsamen Strophen nebst ihren Analogiebildungen.

KAPITEL 1.

Zweitheilige gleichgliedrige Strophen.

I. Gleichmetrische Strophen.

KAPITEL 2.

Einreimige, untheilbare und zweitheilige ungleichgliedrige Strophen.

I. Einreimige und untheilbare Strophen.

II. Zweitheilige ungleichgliedrige gleichmetrische Strophen.

III. Zweitheilige ungleichgliedrige ungleichmetrische Strophen.

KAPITEL 3.

Dreitheilige Strophen.

I. Gleichmetrische Strophen.

II. Ungleichmetrische Strophen.

B. Neuenglische, unter dem Einfluss der Renaissance oder später entstandene Strophen und Dichtungsarten fester Form.

KAPITEL 1.

Drei- und mehrtheilige aus lauter ungleichen Gliedern bestehende Strophen.

Seite

KAPITEL 2.

Die Spenserstanze und ihre Nachbildungen.

KAPITEL 3.

Epithalamium- und sonstige Odenstrophen.

KAPITEL 4.

Das Sonett.

KAPITEL 5.

Sonstige italienische und französische Dichtungen fester Form.



Druckfehler.

S. 7, Z. 19 v. o. lies *thick* statt *thic*.
S. 60, Z. 14 v. u., ferner S. 199, Z. 15 v. u. und wo es sonst stehen geblieben sein sollte, lies *zu Tage* statt *zutage*.
S. 72, Z. 3 v. o. lies *entsprechend* statt *entprechend*.
S. 75, Z. 10 v. u. lies *Anderen* statt *anderen*.
S. 89, Z. 1 v. o. ist nach *dadurch* ein Komma zu setzen statt eines Punktes.
S. 91, Z. 18 v. u. lies *Abgesanges* statt *Abganges*.
S. 94, Z. 16 v. u. lies *endúrand* statt *éndúrand*.
S. 116, Z. 11 v. u. lies *Seynt Katerine I* statt *Seynt Katerine II*.
S. 121, Z. 9 v. u. lies *worthy* statt *wourthy*.
S. 162, Z. 8 v. o. lies *Verhältniss* statt *Verhältnis*; ähnlich in anderen Fällen.
S. 173, Z 16 v. u. lies *exile* statt *éxile*.
S. 199, Z. 17 v. u. lies *Langtoft* statt *Lagetoft*.
S. 208, Z. 11 v. u. lies *Indess* statt *Indes*, *Com-pleynte* statt *Comp-leynte*.
S. 216, Z. 16 v. o. und Z. 15 v. u. lies *Trissino* statt *Tressino*.
S. 232, Z. 12 v. u. lies *meat* statt *meet*.
S. 290, Z. 9 v. u. lies *you* statt *gou*.
S. 340, Z. 9 v. u. lies *recht oft* statt *nicht oft*.

I. BUCH.
VERSLEHRE.

ERSTER THEIL.
Das nationale Metrum.

KAPITEL 1.
Allgemeine Einleitung zur Verslehre.

Begriff der Metrik. Bildende und musische Künste. Takt und Rhythmus. Rhythmische Reihen, Verse und ihre Begrenzung. Quantität und Accent. Accentarten. Bedeutung derselben für den Versbau. Hauptarten desselben: Nationale Langzeile und gleichtaktige Verse. Arten von Takten oder Versfüßen. Der Reim und seine Hauptarten.

§ 1. Die Metrik ist eine Wissenschaft, welche sich auf die Poesie bezieht. Denn sie ist ihrem Wesen nach die Beschreibung der in der poetischen Sprache vorkommenden rhythmischen Formen. Die Poesie aber gehört zu den Künsten, und zwar bildet sie zusammen mit der Musik und der Tanzkunst die Gruppe der musischen oder rhythmischen Künste, während die andere Gruppe, diejenige der bildenden Künste, die Sculptur, die Architektur und die Malerei umfasst. Die letzteren sind die Künste des Raumes und der Ruhe, die ersteren die der Zeit und der Bewegung; nämlich die Tanzkunst der Aufeinanderfolge von Bewegungen des menschlichen Körpers, die Musik und die (gesprochene) Poesie der Aufeinanderfolge von Bewegungen oder Schwingungen der Luft, also von Geräuschen oder Lauten; und zwar die Musik von unarticulierten Lauten (Tönen), die Poesie von articulierten Lauten, also von Silben und Wörtern. Dabei bleibt die innere Natur

dieser drei Künste, wodurch sie sich namentlich von einander unterscheiden, d. h. das Aussehen oder die Erscheinung der Körperbewegungen beim Tanze, der Klang der Töne bei der Musik und der Sinn oder Inhalt der Worte bei der Poesie, zunächst außer Acht, und nur die allen dreien gemeinsame, für sie charakteristische äußere Eigenschaft wird in Betracht gezogen, nämlich die regelmäßige Anordnung in der Wiederholung oder Aufeinanderfolge zeitlich verschiedener Bewegungen der genannten Arten.

§ 2. Dies Moment ist das allein wesentliche für die sichtbare, stumme Bewegung des Tanzes, während für die hörbaren Bewegungen der Musik und Poesie noch die Intensität der Laute in ihren verschiedenen Abstufungen zu einander mit in Betracht kommt und den Takt, sowie den Rhythmus der Rede mit bedingt.

Der Begriff des Taktes hat sich unzweifelhaft aus der Bewegung des Gehens entwickelt. Der Gang wird zum Tanz durch arithmetische Begrenzung, d. h. durch das bestimmte Verhältnis von zeitlicher Länge und Kürze der Bewegung.

Das Verhältnis der beiden Begriffe Rhythmus und Takt zu einander besteht darin, dass der Rhythmus der Rede (wie auch der Musik) bedingt wird durch eine Aufeinanderfolge einer Gruppe von Takten, d. h. von fest geregelten, zeitlich verschiedenen, also schnellen und langsamen Bewegungen, die in bestimmter Anordnung wiederkehren.

Und zwar darf in der Poesie diese Anordnung nicht so unregelmäßig oder so umfangreich sein, dass die rhythmische Gleichartigkeit der einzelnen Gruppen von Wörtern nicht sofort erkennbar oder vernehmbar wäre, da sonst statt poetischer Redeform sogenannte rhythmische Prosa zu Tage tritt. Wo wir aber Gruppen sinngebender Worte vernehmen, welche in einer solchen rhythmischen Anordnung auf einander folgen, dass diese Gruppen sofort als gleich oder wenigstens als ähnlich erkennbar sind, da haben wir es mit poetischer Redeform zu thun. Solche zusammengehörige Gruppen nennen wir rhythmische Reihen, wovon eine oder auch mehrere, zwei, höchstens drei, einen Vers oder eine begrenzte Anzahl von zusammengehörigen Takten ausmachen, je nach der Länge desselben, welche in der Regel von eins bis acht oder höchstens zehn schwan-

ken kann. Die einzelnen Verse werden gewöhnlich von einander durch Pausen getrennt und so als bestimmte Einheiten gekennzeichnet. Besteht der Vers aus zwei oder drei rhythmischen Reihen, so treten zwischen den einzelnen Reihen schwächere Pausen oder Einschnitte ein, welche mit dem Namen Cäsuren bezeichnet werden.

§ 3. Die Bestandtheile der Verse, resp. der rhythmischen Reihen, nämlich die Takte oder Versfüße, können nun in ihrer Zusammensetzung, wie schon angedeutet, nach zwei verschiedenen Principien reguliert sein; nämlich einmal lediglich nach der Länge und Kürze der Wörter, resp. Silben, aus denen sie bestehen, also nach der Quantität, und zweitens nach der relativen Stärke oder Schwäche des Tones, mit der die verschiedenen Silben eines Wortes oder Wörter eines Satzes gesprochen werden, also nach dem Accent. Auf diesen beiden Principien beruht der Rhythmus der Sprachen der indo-europäischen Völker, indem eine Sprachengruppe, repräsentiert durch die Inder, Griechen, Lateiner, das quantitierende, die andere, wozu die germanischen Völker gehören, das accentuierende Princip befolgt.

Der Accent, d. h. der Nachdruck, welcher auf die einzelnen Wörter oder Silben in prosaischer und poetischer Rede gelegt wird und wonach diese sich unter einander an Stärke und Schwäche des Tones unterscheiden, kann nun aus verschiedenen Ursachen herrühren und erhält danach verschiedene Benennungen. Es sind demnach verschiedene Arten von Accent zu unterscheiden:

1. Der syntaktische oder logische Accent. Dies ist der stärkere Ton oder Nachdruck, den ein Wort erhält, um dessen logischen Gehalt im Verhältnis zu den übrigen Wörtern des Satzes anzudeuten, z. B. in dem Satze „Der Berg ist hoch“ hat das Wort Berg, das bedeutsamste Wort, von dem etwas ausgesagt wird, daher das Hauptwort genannt, den stärksten Ton, den syntaktischen oder logischen Accent, während die übrigen Wörter je nach ihrer logischen Bedeutung für den Satz schwächer betont sind.

2. Der rhetorische oder subjective Accent, d. h. der Nachdruck, den der Redende einem bestimmten Wort des Satzes verleiht, welches ihm momentan als das wichtigste erscheint, z. B. du hast das gethan! oder du

hast das gethan? oder du hast das gethan! oder du hast das gethan?

3. Der rhythmische Accent, der vorwiegend der Poesie zukommt und im allgemeinen mit dem syntaktischen und dem noch zu erwähnenden etymologischen Accent zusammentrifft und seinen Einfluss hauptsächlich auf die in gewöhnlicher Rede schwächer betonten Silben und Wörter geltend macht, welche durch ihn unter Umständen eine relative Tonverstärkung oder Tonschwächung erfahren können, z. B. *My lórd, he's góing tó his mother's clóset* Shaksp. Haml. III, 3, 27, wo das Wörtchen *to* infolge des Versrhythmus stärker betont wird als in gewöhnlicher Rede, oder *For thoúsandés his hóndes máden dýe*, Chaucer, Troil VI, Str. 259, wo dies betreffs der Silbe *es* in *thousandes* der Fall ist, wogegen das erste Wort schwächer betont ist, als in Prosa.

4. Der etymologische oder Silbenaccent, wonach die Silben eines mehrsilbigen Wortes hinsichtlich ihrer Tonstärke unterschieden werden. Und zwar sind hier drei, resp. vier Abstufungen zu sondern.

Eine Silbe trägt in der Regel den stärksten Ton, den Hauptaccent oder Hochton, und zwar gewöhnlich die Stamm- oder Wurzelsilbe des Wortes, welche für die Etymologie desselben die bedeutsamste ist. Daher wird diese Accentart eben der etymologische Accent genannt.

Die zweite Tonstufe, die bei einem mehrsilbigen Worte zu unterscheiden ist, ist der Nebenaccent oder Tiefton; die dritte die Tonlosigkeit oder der Mangel jeder hervortretenden Accentuation, die vierte die Stummheit, das gänzliche Verschwinden des Lautes. Diese vier Accentarten lassen sich zweckmäßig veranschaulichen an dem Worte *pónderoùs*. Die erste Silbe hat den Hauptton, die letzte den Tiefton, die mittelste ist tonlos. Unter dem Einfluss des Rhythmus aber kann sie auch ganz verstummen, z. B. in:

To draw with idle spiders' strings
Most ponderous and substantial things. Shaksp. Meas. III, 2, 289.

Dagegen: . . . . . . *why thy sepulchre*
Hath op'd his ponderous and marble jaws, ib. Haml. I, 4, 50.

Dieser Übergang von tonlosen Silben in stumme ist in der Entwickelungsgeschichte der englischen Sprache etwas ganz gewöhnliches und namentlich für die Abschwächung und Beseitigung der Flexionsendungen charakteristisch, die theils nur noch in der Schreibung vorhanden oder angedeutet sind, wie in *fallen, lives, gives, belov'd* und nur in der Poesie noch bisweilen gesprochen werden, theils auch aus der Schreibung bereits verschwunden sind, wie in *grows, helps, sworn* etc.

§ 4. Dieser etymologische Accent nun ist es, der in Verbindung mit dem syntaktischen Accent den Versrhythmus regelt, insofern der rhythmische Accent principiell stets mit den durch jene beiden Accentarten hervorgehobenen Silben zusammenfallen muss.

Und zwar gilt dies in gleicher Weise für die beiden Hauptgruppen von Versarten, welche es in der englischen Sprache wie in den germanischen Sprachen überhaupt gibt: für die freier gebauten Rhythmen der nationalen alliterierenden Langzeile und für die nach fremden, mittellateinischen und französischen Mustern eingeführten gleichtaktigen Rhythmen.

Für die ersteren bilden sogar die stark betonten oder accentuierten Silben die eigentlichen Träger des Rhythmus, welche für gewöhnlich in gleicher Zahl in jedem Verse vorhanden sein müssen, nämlich zwei in jeder rhythmischen Reihe oder jedem Halbverse, vier im Langverse, während die schwächer betonten, die unaccentuierten Silben, von geringerer Bedeutung und schwankender Anzahl sein, ja sogar zwischen zwei zusammenstehenden Hebungen ganz fehlen können. Dasselbe ist auch noch bis zu einem gewissen Grade der Fall in den mittelenglischen gleichtaktigen Rhythmen, in denen gleichfalls vorwiegend die Zahl der Hebungen die Zahl der Takte andeutete, so dass öfters eine stark betonte Hebung ohne Senkung zu einem Takte ausreicht und zwei Hebungen also auch hier manchmal zusammentreffen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich daher die alt- und mittelenglische Poesie (ebenso wie die alt- und mittelhochdeutsche) nicht nur wesentlich von der altclassischen, wo ein Versfuß wenigstens zwei Silben haben muss, sondern auch von der romanischen, neuhochdeutschen und neuenglischen Rhyth-

mik, welche ja durch classischen Gebrauch beeinflusst worden sind, und wo betonte und unbetonte Silben von gleicher Wichtigkeit sind, da ein Fuß stets aus einer betonten und wenigstens einer unbetonten Silbe bestehen muss. Der Ausdruck Maß oder Fuß wird wesentlich durch die Quantität bedingt; für die accentuierende Rhythmik, zumal die mittelalterliche, ist die Bezeichnung Takt die bessere. Indes manche metrische Benennungen der classischen Verskunst haben sich als analoge Bezeichnungen für die gleichtaktigen accentuierenden Rhythmen so sehr eingebürgert, dass ihre Abschaffung, trotzdem sie den Verhältnissen, auf die sie angewandt werden, nicht ganz entsprechen, unzweckmäßig sein würde. So namentlich die Benennungen für die vier in der gleichtaktigen Rhythmik gebräuchlichen Versfüße, resp. Versarten, welche man streng genommen als auf- und absteigend zweisilbige und dreisilbige bezeichnen müsste. Dafür können aber die antiken Namen Jambus, Trochäus, Anapäst und Daktylus ohne Gefahr, Verwirrung der Begriffe herbeizuführen, beibehalten werden, obwohl dem modernen Jambus nicht eine kurze und lange, sondern eine unbetonte und betonte, dem Trochäus keine lange und kurze, sondern eine betonte und unbetonte Silbe entspricht, dem Anapäst nicht zwei kurze Silben und eine lange, sondern zwei unbetonte und eine betonte, dem Daktylus nicht eine lange und zwei kurze, sondern eine betonte und zwei unbetonte Silben in dieser Reihenfolge.

Andere Benennungen antiker Versfüße auf die gleichtaktigen Rhythmen zu übertragen, ist unzweckmäßig [1]), da sie dem Wesen derselben weniger entsprechen und daher auch nie populär geworden sind.

§ 5. Während so die moderne Rhythmik mit der altclassischen in den vier hauptsächlichsten Versarten, der jambischen, trochäischen, anapästischen und daktylischen, eine gewisse Ähnlichkeit hat, unterscheidet sie sich von dieser noch wesentlich durch die Anwendung des Reimes. Der Reim im weitesten Sinn besteht in dem Gleichklang zweier oder mehrerer Silben oder Worte. Je nach dem Um-

[1]) Dies hat schon 1589 Puttenham richtig erkannt, vgl. The Arte of English Poesy, Arber's Reprint, London 1869, p. 141.

fang dieses Gleichklanges sind drei Hauptarten des Reimes zu unterscheiden:

1. Der Endreim oder Vollreim, auch schlechthin Reim genannt. Dieser ist die vollkommenste Reimart und besteht in dem vollen Gleichklang von Silben und Wörtern bei verschiedenem Anlaut derselben, für gewöhnlich in dem Gleichklang der letzten betonten Silbe nebst dem etwa darauf noch folgenden unbetonten Bestandtheil der betreffenden Wörter. Der End- oder Vollreim entwickelte sich spontan bei manchen Völkern, wurde aber namentlich bei den romanischen Nationen zu Anfang des Mittelalters ausgebildet, von der römischen Geistlichkeit gepflegt und verschaffte sich so um so leichter Eingang in alle christlichen Literaturen.

2. Eine zweite, unvollkommenere Reimart liegt vor in der Assonanz oder dem Inreim. Diese besteht lediglich in dem Gleichklange des Vocals der reimenden Silben, wobei nicht nur die Anfangs-, sondern auch die Endconsonanten derselben von einander verschieden sind, wie z. B. in *give, thic, fish, will,* oder in *sell, step, met* etc. Diese Reimart, welche als eine Vorstufe des Vollreims anzusehen ist, aber in der romanischen Poesie als besondere Reimart sehr gebräuchlich war, kommt im Englischen als wirkliche Kunstform niemals vor, sondern ist nur als eine unreine, aus Bequemlichkeit oder Ungeschicklichkeit gebrauchte Form des Endreimes in den mittelenglischen Dichtungen öfters anzutreffen.

3. Die dritte Reimart ist die Alliteration oder der Anreim. Diese Reimart ist hauptsächlich, wenn sie auch in neuerer Zeit wieder in der neuhochdeutschen Poesie künstlich ins Leben gerufen worden ist, der altgermanischen, speciell der altnordischen, althochdeutschen, altsächsischen und angelsächsischen oder altenglischen Poesie eigenthümlich. In der letzteren war sie mit der fast vereinzelten Ausnahme des Reimliedes, wo neben der Alliteration der Endreim in consequenter Durchführung vorkommt, die einzige Reimart. Diese besteht nun, wie schon der Name andeutet, in dem Gleichklang der Laute zu Beginn mehrerer Wörter, respective Silben; wie z. B. in *lust* und *liking*, *mirth* und *melody, world* und *wisdom.* Dabei ist hinsichtlich der Alliteration der Vocale zu bemerken, dass das Spiritus lenis der eigentlich alliterierende Laut ist und daher nicht nur gleiche, sondern

auch ungleiche Vocale, einfache und Diphthonge, beliebig zusammen alliterierten, also nicht nur *ende, ellen* und *egesa* oder *ænig, ær* und *æfre*, sondern auch *up, ænig, eage* u. s. w. Ebenso verhält es sich in der mittelenglischen Poesie, wo die Alliteration bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts eine namentlich im Norden der Insel sehr gepflegte, für sich bestehende Reimart blieb. Auch in der neuenglischen Poesie ist sie ihrem Wesen nach unverändert geblieben, wenn auch bei der vocalischen Alliteration vorwiegend gleiche Vocale beliebt sind. In ihrer Function aber ist sie wesentlich eingeschränkt worden, denn, abgesehen von vereinzelten Übersetzungen ags. Texte, tritt sie nur noch als Schmuck und besondere Zuthat in Versen mit Endreim auf, nicht mehr, wie in angelsächsischer und mittelenglischer Zeit, als Bindemittel der einzelnen Halbverse untereinander. In welcher Weise dies geschah, erkennen wir bei einer näheren Betrachtung des national-englischen alliterierenden Verses in seiner geschichtlichen Entwickelung.

KAPITEL 2.

Die alliterierende Langzeile in altenglischer (angelsächsischer) Zeit.

§ 6. Verbreitung der alliterierenden Langzeile. Die alliterierende Langzeile, diese gemein-germanische Versart, ist in der angelsächsischen Poesie das ausschließlich gebräuchliche Metrum, welches schon in den frühesten poetischen Denkmälern auftritt und bis zu Ende des angelsächsischen Zeitraums das allein übliche bleibt. Denn auch in den wenigen, später zu betrachtenden, kurzen Gedichten, in denen es zugleich mit dem Endreim ausgestattet erscheint, bleiben doch die rhythmischen Gesetze der normalen alliterierenden Langzeile bewahrt. In der altnordischen und angelsächsischen Litteratur sind uns die zahlreichsten und umfangreichsten Denkmäler, die in alliterierenden Langzeilen abgefasst sind, erhalten geblieben. Das Altsächsische weist (abgesehen von den in neuester Zeit gefundenen Genesis-Fragmenten) nur ein, allerdings umfangreiches, Gedicht, den



Heliand, auf, das Althochdeutsche hat nur einige kurze Bruchstücke bewahrt.

Auch ist in diesen beiden Sprachengruppen, der angelsächsisch-altnordischen einerseits, der althoch- und altniederdeutschen (altsächsischen) andererseits, die Gestalt dieses Verses, wenn auch seine Grundlagen dieselben sind, wesentlich verschieden. Im Altnordischen und Angelsächsischen sind die Verse, respective die Halbverse viel kürzer, in der ersteren gewöhnlich, in der letzteren sehr oft nur viersilbig. In der altniederdeutschen und althochdeutschen Poesie, namentlich in der ersteren, haben die Halbverse der alliterierenden Langzeile dagegen eine viel größere Länge oder Silbenzahl.

§ 7. Die verschiedenen Theorien über den metrischen Bau der alliterierenden Langzeile.

Dadurch, dass zufällig die wenigen und kleinen, in alliterierenden Versen längerer Structur geschriebenen Denkmäler der althochdeutschen Dichtung den Ausgangspunkt für eine wissenschaftliche Untersuchung des Baues dieser Versart bildeten und die so gewonnenen Resultate zur Grundlage für ein System des germanischen Alliterationsverses im allgemeinen, also auch des angelsächsischen, gemacht wurden, ist die wissenschaftliche Erforschung seines Wesens erheblich und im ganzen nicht vortheilhaft beeinflusst worden. Erst auf weiten Umwegen konnte sie in den scharfsinnigen und gründlichen Untersuchungen von Eduard Sievers zu einer Auffassung gelangen, die zwar nicht unbestritten geblieben ist, die aber doch auf Grundlage gewisser, von ihm zum erstenmale statistisch nachgewiesener und selbst von seinen Gegnern im wesentlichen als richtig anerkannter Thatsachen eine Theorie aufgestellt und begründet hat, welche nach unserer Überzeugung mit der Vorstellung übereinstimmt, die die Engländer selber, sowohl in angelsächsischer Zeit, wie indirecte, aber praktisch mit Sicherheit verwendbare Zeugnisse aus jener Epoche darthun, als auch in mittel- und neuenglischer Zeit, wie theoretische directe und praktische indirecte Zeugnisse aus diesem Zeitraume beweisen, von jenem Metrum sich gebildet hatten und in ihren Dichtungen zur Richtschnur des normalen Baues desselben machten. Schon von Bishop Percy ist 1765 in seinem zusammen mit den Reliques of Ancient English

Poetry veröffentlichten *Essay on the Metre of Pierce Plowman* die Gleichartigkeit der angelsächsischen mit der mittelenglischen alliterierenden Langzeile, sowie die Entwickelung der letzteren zu dem neuenglischen vierhebigen *doggerel*-Verse nach Art des folgenden:

„*A cobler there was, and he lived in a stall*“,

wodurch denn auch über Bishop Percys Scansion der alt- und mittelenglischen Vorstufen desselben kein Zweifel bleibt, richtig erkannt worden.

Hätte die wissenschaftliche Forschung über die angelsächsische alliterierende Langzeile an diesen Hinweis des englischen, literaturkundigen, mit poetischem Gefühl und Verständnis begabten Dichters angeknüpft, anstatt an die späteren Untersuchungen deutscher, mit althochdeutschen Dichtungen sich befassender Gelehrten, so würde sie wahrscheinlich sofort richtigere Wege eingeschlagen und nicht so viele verschiedene Theorien über die rhythmische Structur dieser Versart hervorgerufen haben.

Betreffs eines kurzen Referates über dieselben schließen wir uns hier an die klare und streng sachliche Besprechung an, die Ed. Sievers sowohl in seinem metrischen Beitrage zu Pauls Grundriss (II, 1, S. 862—864), als auch in seiner „Altgermanischen Metrik“, Halle 1893 (S. 2—17), den einzelnen, über die alliterierende Langzeile aufgestellten Theorien gewidmet hat. Auf die letztere Schrift möge hier für genauere Angaben über die früheren metrischen Systeme ausdrücklich verwiesen werden.

§ 8. Die Lachmann'sche Vierhebungstheorie, wonach der Halbvers des Langverses vier, dieser aber acht Hebungen hat, ist die früheste wissenschaftliche Theorie. Sie wurde von ihrem Begründer aber zunächst nur für das ahd. Hildebrandlied (Lachmann, Über ahd. Betonung und Verskunst, Schr. I, 358 ff., Über das Hildebrandslied, Schr. I, 407 ff.), aufgestellt, während er neben jener strengen Form für die ags., alts. und altn. alliterierende Langzeile eine freiere Behandlung des Metrums annahm, die im Halbverse nur zwei Haupthebungen hatte. Bartsch (Germ. 3, p. 7 ff.) und Müllenhoff (Z. f. d. A., 11, p. 318 ff.) dehnten die Vierhebungstheorie auch auf das Muspilli und der letztere (De carmine Wessofontano, 1861, 10) auf alle ahd. alliterierenden

Dichtungen aus, worauf M. Heyne sie 1866 auch auf den Heliand und 1867 auf den Beowulf bezog. Schubert (De Anglo-Saxonum arte metrica, Berol. 1871) schloss sich ihnen an, nahm aber neben vierhebigen auch dreihebige Verse an, wie dies vor ihm schon Bartsch gethan hatte und nach ihm wieder H. Hirt (Unters. zur westgerm. Verskunst, I, Leipzig 1889; Zur Metrik des alts. und ahd. Alliterationsverses, Germ. 36, 139 ff., 279 ff.; Der altdeutsche Reimvers und sein Verhältnis zur Alliterationspoesie, Z. f. d. A. 38, 304 ff.) that, während E. Jessen 1870 (Grundzüge der altgerm. Metrik, Z. f. d. Ph. 2, 114 ff.) die Schwierigkeiten der den Thatsachen oft nicht entsprechenden Vierhebungstheorie durch Annahme von Pausen an Stelle „nicht verwirklichter Hebungen“ zu beseitigen trachtete. Gleichfalls ein Anhänger der Vierhebungstheorie ist Amelung, der aber (Z. f. d. Ph. 3, 280 ff.) zwei Haupt- und zwei Nebenhebungen annahm und die Verse des Heliand unter Zulassung gewisser Dehnungen in ein Taktschema zu bringen sich bemühte. An ihn schließen sich einige neuere Forscher an in dem Bestreben, den nach Lachmann-Müllenhoff vierhebigen Halbvers zu einem taktierenden zu modificieren, im Gegensatz zu dem durch die Zweihebungs- und die von ihnen bestrittene Fünftypentheorie bedingten recitierenden Charakter des Alliterationsverses. Dies sind H. Möller, Zur ahd. Alliterationspoesie, Kiel und Leipzig 1888, 109 ff.; A. Heusler, Der *ljóþaháttr,* Berlin 1890; vgl. Literaturblatt, 1890, 92 ff.; Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst, Breslau 1891 (Germ. Abhandlungen, VIII); Über german. Versbau 1894; mit dieser Schrift stimmt in wesentlichen Punkten überein J. Franck, Beiträge zur Rhythmik des Alliterationsverses, Z. f. d. A. 38, 226 ff. Ferner sind zu nennen der schon erwähnte H. Hirt und K. Fuhr, Die Metrik des westgerman. Alliterationsverses, Marburg 1892. Dieser erkennt die Richtigkeit der für den Bau der Einzelverse gefundenen Regeln, aus denen die Typentheorie abstrahiert ist, an, aber er deutet sie in anderer Weise, indem auch er einerseits taktmäßigen Vortrag annimmt, andererseits in Anknüpfung an eine Betrachtung der Nibelungenstrophe für den westgermanischen Vers die Regel aufstellt: vier Hebungen bei klingendem, drei Hebungen bei stumpfem Ausgang, ganz

allgemein, ohne Rücksicht auf geraden oder ungeraden Halbvers. Für den inneren Bau des Verses im einzelnen ist ihm die Gestaltung des Versschlusses maßgebend. Ten Brink unterscheidet gleichfalls (Pauls Grundriss, II, 1, 518) Halbverse von vier und solche von drei Hebungen, die er vollständige und unvollständige Halbverse nennt, welche letzteren nämlich um eine Nebenhebung verkürzt sein sollen. Zur Auffassung Möllers bekennt sich auch John Lawrence in seinem *Chapters on Alliterative Verse*, London, Henry Frowde, 1893 (vgl. dazu die Recension von K. Luick in Anglia, Beiblatt, IV. Band, Nr. VII, p. 193—201), während Max Kaluza in seiner Schrift „Der altenglische Vers", I. Theil, Berlin, Emil Felber, 1894, die von Sievers aufgestellten Typen des Alliterationsverses mit „der Vierhebungstheorie *sans phrase* ohne Pausen (Möller), ohne unvollständige Verse (ten Brink), ohne Rücksicht auf klingenden oder stumpfen Versausgang (Fuhr), ohne Rücksicht auf ersten oder zweiten Halbvers, auf einfache oder Doppelalliteration (Hirt)" ohneweiters auf das schönste zu vereinigen meint, indem er statt der Sievers'schen Bezeichnung „Glied" das Wort „Hebung" einsetzt (p. 33; vgl. zu dieser Schrift die Recensionen von K. Luick in Anglia, Beiblatt, IV. Band, S. 294, M. Trautmann, ib. V, S. 131 und Saran in der Z. f. d. Ph. 27, S. 539 ff.). In einem II. und III. Theil, Berlin 1894, haben dann Kaluza und Dr. Graz diese Theorie auf den Beowulf und die sogenannten Cädmonschen Dichtungen zur Anwendung gebracht. Eine verwandte Auffassung vertritt R. Kögel, Geschichte der deutschen Litteratur, Strassburg 1894, S. 288 ff. und Ergänzungsheft zu Band I (Die altsächsische Genesis), 1895, S. 28 ff.

Endlich ist noch der Ansicht Trautmanns, eines früheren Anhängers der Zweihebungstheorie, Erwähnung zu thun, der nun in einem kurzen, im Beiblatt zur Anglia, V. Band, Nr. III, p. 87—96, unter dem Titel „Zur Kenntnis des germanischen Verses, vornehmlich des altenglischen" veröffentlichten Aufsatz gleichfalls behauptet, dass der alliterierende Vers „nicht ein Zweitakter, sondern ein Viertakter, wie Otfrids Vers, sein Abkomme", sei. Dabei schließt er sich aber, soweit ich sehe, keineswegs an Müllenhoff,

Heyne und Schubert an, sondern eher an Amelung, da er nicht nur annimmt, dass eine einzige Silbe für Hebung und Senkung stehen, d. i. einen ganzen Takt füllen könne, also Verse vorkommen sollen, die statt der nach seiner Meinung normalen, aber äußerst selten begegnenden Gestalt x́x | x́x | x́x | ◡́x, wie *sprécað fǽgeré beforan*, Formen haben wie *ònd þú him méte sýlest* oder *únder rádorès rýne* und so
x́x x́ x x́x ◡́ x x́ x x́ x x́x ◡́ x
in 16 verschiedenen Variationen, sondern sogar, dass daneben noch eine einzige Silbe zwei andere ganze Takte füllen kann[1]), wie z. B. *gûð rìnc mónig* oder *òf fôld grǽfe.*
x́x|x́x x́x ◡́ x x́x x́x|x́x ◡́ x

So lässt er also auch „untreffige“ Flexionssilben, wie er sich ausdrückt, nicht nur in die Hebung treten, sondern er dehnt sie sogar soweit, dass sie auch eine „unverwirklichte“ Senkung mit einschließen können. Ja, selbst tonlose, niemals alliterierende Vorsilben, wie *ā* und *ge*, sind dieser Behandlung unterworfen, so dass ihm Scansionen wie *gètéled rìmès* oder *àcènnèd wèarð* völlig zulässig erscheinen,
x́x x́ x x́x x́x x́x x́ x́x x́x
da „in diesen Fällen der Rhythmus des Verses die untreffige Silbe hebt“.

Wir glauben, uns hinsichtlich der letzten, Trautmannschen Theorie mit diesen Hinweisen auf ihre wesentlichsten Eigenthümlichkeiten begnügen und uns einer weiteren Kritik derselben enthalten zu dürfen. Auf eine Beurtheilung der einzelnen Ansichten der früheren, im Obigen genannten Begründer und Anhänger der Vierhebungstheorie können wir hier in diesem zusammenfassenden Grundriss aber umso eher verzichten, als eine eingehende Kritik derselben von Sievers, dessen Standpunkt wir im wesentlichen theilen, in seiner Altgermanischen Metrik, § 3, gegeben worden ist. Vgl. dazu übrigens auch H. Hirt in Z. f. d. A. 38, 304 ff., wo er erklärt, dass seine Auffassung von derjenigen Kaluzas „grundverschieden“ sei und zu derjenigen Möller-Heuslers gleichfalls in einem „fundamentalen Gegensatze“ stehe.

---

[1]) Die metrischen Zeichen, deren sich Trautmann für solche Dehnungen bedient, sind ` über Wörtern oder Silben, welche einen ganzen Takt, und ^ über solchen, die zwei ganze Takte ausfüllen; wir erlauben uns, zur besseren Veranschaulichung ihrer Bedeutung die nach ihm äquivalenten Zeichen x́x und x́x | x́x darunter zu setzen.

§ 9. Die Zweihebungstheorie, d. h. die Ansicht, dass die ags. wie die me. Halbverse nur zwei Hebungen haben, ist in England schon im XVIII. Jahrh. von dem oben (S. 9/10) citierten Percy und im XIX. Jahrh. von neueren Metrikern, wie von E. Guest, *A History of English Rhythms*, London 1832, 2 Bde., allerdings in unklarer Weise, bestimmter dagegen von W. W. Skeat (vgl. dessen *Essay on Alliterative Poetry* in Bishop Percys Folio MS. ed. by Furnivall and Hales. London 1867, 4 Bde., III, S. XI ff.; ferner Early English Text Society, 8, S. XV ff.; 17, S. XXX ff.; 81, XLVIII ff. etc.) aufgestellt worden. Nachdem diese Theorie in Deutschland, wie oben bemerkt, bereits von Lachmann für die Verse des Altnordischen, Angelsächsischen und Altsächsischen als zutreffend bezeichnet worden war, fand sie einen weiteren Vertreter in J. A. Schmeller, Über den Versbau in der alliterierenden Poesie, besonders der Altsachsen, Abh. der philos.-philol. Classe der bayer. Akad. d. Wissenschaften, 4, 1 (1844), 207 ff., der namentlich hervorhob, dass im Germanischen die Silbenstärke den Versrhythmus reguliere, nicht die Silbenlänge oder Silbenzahl, die dagegen in den Hintergrund trete, und dass der altgermanische Alliterationsvers nicht ein Gesangvers, sondern ein auf recitierendem Vortrage beruhender Sprechvers sei, dessen Bau er jedoch nicht genauer erörterte. Wackernagel stellte dann im Gegensatz zu Lachmann, dessen Vierhebungstheorie er ausdrücklich verwarf, die Zweihebungstheorie als für die gesammte altgermanische Dichtung giltig auf (Literaturgeschichte, [1] 45 f., 46, Anm. 4, = [2] 57). Jeder Halbvers enthält nach Wackernagel unter einer freigegebenen Anzahl unbetonter oder nur schwachbetonter Silben je zwei, denen ihr grammatischer Wert und zugleich der Zusammenhang der Rede einen stärkeren Accent verleiht.

An Wackernagel schließt sich F. Vetter an, der namentlich in seinen Schriften „Über die germanische Alliterationspoesie“, Wien 1872, und „Zum Muspilli und zur germanischen Alliterationspoesie“, Wien 1872, die Unhaltbarkeit der Vierhebungstheorie mit Erfolg nachwies (vgl. namentlich Sievers, Altgermanische Metrik, § 3, 10) und zwei betonte Wörter, Stabwörter, als Grundlage des

Halbverses aufstellte, ferner K. Hildebrand mit seinen Untersuchungen über die Verstheilung in den Eddaliedern (Z. f. d. Ph., Ergänzungsband, 74 ff.) und namentlich M. Rieger mit seiner vortrefflichen Abhandlung „Die alt- und angelsächsische Verskunst“ im 7. Band derselben Zeitschrift (vgl. auch Germania, 9, 295 ff.), der den alliterierenden Vers vom Standpunkte der Zweihebigkeit aus nach den verschiedensten Richtungen hin aufs eingehendste untersuchte, nämlich zunächst in Bezug auf die Vertheilung und die Qualität des Stabreimes, dann namentlich das Verhältnis der Alliteration zu den Wortarten und zur Wortstellung, die Cäsur und den Versausgang, die Hebung und die Senkung. Diese Untersuchungen sind der Darstellung der ags. alliterierenden Langszeile in des Vf.'s Englischer Metrik, Bd. I, p. 39—75, zugrunde gelegt und auch von anderen Forschern, so von C. R. Horn (Paul u. Braune, Beiträge, 5, 164 ff.), J. Ries (Q. F. 41, 112 ff.), E. Sievers (Z. f. d. A. 19, 43 ff.) in verschiedenen Einzelheiten weiter fortgesetzt worden.

Einen mächtigen Impuls und eine außerordentliche, allseitig, auch von gegnerischer Seite anerkannte Förderung erhielt die Erforschung des Baues der alliterierenden Langzeile durch die Untersuchungen von Ed. Sievers, „Zur Rhythmik des germanischen Alliterationsverses“ in Paul und Braunes Beiträgen, X, 209—314 und 451—545, in denen er zum erstenmale im Anschluss an Riegers Untersuchungen, um seine eigenen Worte zu gebrauchen, „durch statistische Classification der vorkommenden natürlichen Betonungsformen den Nachweis zu bringen sucht (und u. E. erbracht hat), dass der Alliterationsvers trotz aller Mannigfaltigkeit doch nicht die angenommene Regellosigkeit in der Behandlung des Auftaktes und der Senkungen besitzt, sondern, zumal im Angelsächsischen und Altnordischen, in einer begrenzten Reihe von Einzelformen verläuft, die sich auf die verhältnismäßig geringe Zahl von fünf rhythmischen Grundformen oder Typen zurückführen lassen“. Diese fünf Typen oder Hauptvariationen in der Stellung der Hebungen zu den Senkungen sind, wie Sievers nachweist, der Art, dass man sie in der willkürlichen Mischung, in der sie im Alliterationsverse auftreten, „unmöglich als Glieder einer glatten, in gleichem

Rhythmus fortlaufenden Taktreihe auffassen kann", und wir stimmen ferner durchaus mit ihm überein, wenn er sagt, dass „das Grundprincip des Baues des Alliterationsverses, wie er in historischer Zeit vorliegt, das eines freien Rhythmuswechsels sei, der sich nur beim gesprochenen, nicht beim gesungenen Vers verstehen lässt" (Sievers, Pauls Grundriss, II, 1, p. 863/4).

Dieser Auffassung, die bald nach dem Erscheinen des ersten Sievers'schen Aufsatzes in mehreren wichtigen Specialuntersuchungen über einzelne angelsächsische, sowie auch über die mittelenglische Alliterationspoesie weitere wertvolle Stützen fand, ist Sievers auch in seinem schon citierten metrischen Beitrage zu Pauls Grundriss und seiner 1893 erschienenen „Altgermanischen Metrik" trotz der oben erwähnten gegnerischen Ansichten von Möller, Heusler, Fuhr, Hirt u. a., treu geblieben, und wir schließen uns ihm mit voller Überzeugung an.

Dabei halten wir es für außerhalb des Rahmens dieses Grundrisses der englischen Metrik liegend, uns über die prähistorische Form der germanischen Dichtung, von der Sievers annimmt, dass sie strophisch gewesen und in unserem Sinne gesungen worden sein müsse, sowie dass sich durch den Übergang vom Gesang zum Sprechvortrag der in fünf Typen uns entgegentretende Alliterationsvers daraus entwickelt habe, weiter zu äußern.

Wir müssen uns dabei begnügen, es auszusprechen, dass, ebenso wie die Versuche, strophische Grundlagen für gewisse ags. Dichtungen nachzuweisen, als misslungen anzusehen sind [1]), die ags. Poesie also, von vereinzelten Ansätzen zur Strophenbildung auf dem Gebiete der Gnomik und vielleicht der gelehrt kirchlichen, an fremde Vorbilder sich anlehnenden Dichtung abgesehen, entschieden nicht strophisch, sondern ausschließlich stichisch gebaut ist, so auch der rhythmische Bau der alliterierenden Langzeile, in der sie sich in historischer Zeit bewegt, nicht taktierend, für feste gesungene Melodien berechnet gewesen sein kann. Dagegen würde schon das nicht parallele, sondern sich fast beständig

[1]) Vgl. namentlich H. Möller, Das altengl. Volksepos in der ursprünglichen strophischen Form. Kiel 1883.

kreuzende Verhältnis von Vers- und Satzgliederung aufs entschiedenste sprechen. Der Bau der alliterierenden Langzeile ist vielmehr lediglich den Anforderungen einer recitierenden Vortragsweise entsprechend und bewegt sich daher in freier gebauten, zwar durch die zwei Hebungen jedes Halbverses gleichartigen, wegen ihrer Gruppierung zu einander und zu den Senkungen aber ungleichförmigen Rhythmen, wie dies u. E. zur Evidenz aus den fünf, auf den natürlichen Betonungsschematen beruhenden Vers- (resp. Halbvers-) Typen hervorgeht.

§ 10. Wortbetonung. Der Hochton. Die Wortbetonung im Angelsächsischen erheischt daher zunächst, bevor wir auf den Bau der alliterierenden Langzeile selber näher eingehen, eine kurze Betrachtung.

Für den Hochton oder Hauptton gelten hier, wie für das Germanische überhaupt, drei Gesetze.

1. Beim einfachen mehrsilbigen Wort trägt die Stammsilbe den Hauptton. Die Bildungs- und Flexionssilben dagegen sind unaccentuiert oder, genauer gesagt, schwächer betont in verschiedenen Abstufungen, je nach besonderen Verhältnissen, worauf später bezüglich der Nebentöne zurückzukommen ist; also: *wúldor, héofon, wítig, wúnode, ǽðelingas* etc. Für gewöhnlich tragen nur die hochtonigen Silben der Wörter die vier Hebungen des Verses und zugleich die Stabreime, während die schwächer betonten Ableitungs- und Flexionssilben nebst den syntaktisch unbetonten, meist einsilbigen Wörtern (wie z. B. Pronomina, Conjunctionen) die Senkungen des Verses bilden:

Sátan máðelode; | *sórgiende sprǽc,*
sē þe hélle fórð | *héaldan scéolde.* Gen. 347/8.

2. In zusammengesetzten Wörtern herrscht (abgesehen von der Partikel-Composition) dasselbe Gesetz, d. h. der Hauptaccent ruht auf dem ersten Worte, welches specialisierend zu dem zweiten hinzutritt: *héahsetl, sóðfaest, wúldorcyning* etc. Diese Wörter werden in der Regel geradeso wie die einfachen mehrsilbigen Wörter im Verse verwendet, d. h. die erste betonte Silbe trägt die Hebung des Verses und kann zugleich einen Stabreim tragen:

wéreda wúldorcining | *wórdum hérigen* Gen. 2.

„Da nun aber der zweite Theil des Compositums gleichfalls noch ziemlich stark betont ist, den Nebenaccent oder Tiefton hat, so kann es in kürzeren Versen vorkommen, dass derselbe die zweite Hebung des Halbverses trägt:

*on **hēahsétle** | **héofones** wáldend* Cri. 555

ja, er kann sogar einen Stabreim tragen bei doppelter Alliteration:

*Hwæt! we **Gārdéna** | in **ȝēardágum*** Bw. 1.

Dies ist den Ableitungs- (und Flexions-)Silben drei- und mehrsilbiger Wörter nicht gestattet, obgleich sie ebenfalls, wenn sie den Tiefton haben, nämlich nach hochtonigen langen Stammsilben, die zweite Hebung eines kürzeren Halbverses tragen können:

*mid **Wýlfíngum**, | þā hine **Wāra** cýn* Bw. 461.

*Ne méahte ic aet **hílde** | mid **Hrúntínge*** ib. 1659.

Auf diese Behandlung tieftoniger Silben wird später bei der Betrachtung der Nebentöne zurückzukommen sein.

3. Abweichend von diesen Hauptgesetzen verhält sich die Partikel-Composition, wobei zu unterscheiden ist, ob sie adverbialer oder präpositionaler Natur ist. Im letzteren Falle nämlich, wenn die Partikel als Präposition vor einem Nomen steht, verhärtet sie mit diesem zu einem einzigen Begriff, und das Nomen hat dann den Ton wie *ætsómne, onwég, tōdǽge* etc., z. B.:

*gebād **wíntra** **wórn**, | ǣr he **onwég** hwúrfe* Bw. 264

síd ætsómne, | þā gesúndrod wǽs Gen. 162.

Die adverbiale Composition dagegen verhält sich schwankend. Nämlich einige Partikeln alliterieren und sind betont, wie *and, ǽfter, eft, ed, fóre, forð, from, híder, in, hin, mid, mis, níðer, ongēan, or, up, ūt, éfne*, z. B. *ándswarian, íngong, ǽfterweard:*

*on **ándswáre** | and on **élne** stróng;* Gū. 264.

*ǽðelīc **íngong**: | **éal** wæs gebúnden* Cri. 308

and éac þāra ýfela | órsorh wúnað, Met. VII, 43

úplang gestōd | wið Ísrahēlum Ex. 303;

andere sind unbetont, nämlich *ā, ge, for, geonð, ōð*, z. B. *āhébban gefóhten, forbǽrnan* etc.

*āhōn and **āhébban** | on **héahne** bēam,* Jul. 228

hǽfde þā gefóhten | fóremǽrne blǽd Jud. 122;

wieder andere endlich, nämlich *æt, an, bī, big, bi, be, of,*

ófer, on, tō, únder, þurh, wið, wíðer, ymb verhalten sich verschieden, je nach dem Wort, womit sie zusammengesetzt sind; in Verbindung mit Verben und anderen Partikeln sind sie in der Regel unbetont, in Verbindung mit Substantiven und Adjectiven dagegen betont, z. B. *óferhēah, óferhȳd,* dagegen *ofercúman, oferbídan*; *ónsēon* Antlitz, dagegen *ondrǽdan* fürchten, z. B:
alliterierend:

þāra þe þurh óferhȳd | úp āstígeð. Dan. 495;

dagegen nicht alliterierend:

ōððæt he þā býsgu | oferbíden hæfde. Gū. 518;

alliterierend:

átol is þīn ónsēon, | habbað we éalle swá Sat. 61;

dagegen nicht alliterierend als Schwächung von *and:*

ne willað ēow ondrǽdan | déade féðan Exod. 266.

Die Ausnahmen von diesen Regeln hier zu erwähnen, würde zu weit führen (vgl. Metrik I, S. 43—45).

Bei Zusammensetzung von Partikel mit Partikel hat in der Regel die letzte den Ton, wie *befóran*, *wiðínnan, onúppan, þærón, þærínne;* bei Zusammensetzungen mit *weard* ist aber der erste Theil betont: *ǽfterweard, híndanweard* etc., z. B.

Hē féara súm | befóran géngde Bw. 1412
þe þærón síndon, | ḗce drýhten, Hy. IV, 3
níoðoweard and úfeweard, | and þæt nébb líxeð Ph. 299.

§ 11. Der Tiefton. Die Bestimmung der Neben- oder Tieftöne der Wörter ist für die Metrik nicht minder wichtig als diejenige der Haupttöne. Im Anschluss an die Ausführungen von Sievers sind hierfür folgende Regeln aufzustellen:

1. In allen Nominalcompositionen, die noch deutlich als zusammengesetzte Wörter empfunden werden, haben die Stammsilben zweiter Glieder einen starken Tiefton, z. B. *héahsètl, gúðrìnc, hríngnèt, sōðfæ̀st.* Diese stark nebentonigen Silben werden fast immer als besondere Glieder des Verses verwendet (vgl. das früher S. 18 citierte Beispiel).

2. Die Stammsilben der zweiten Glieder zusammengesetzter Eigennamen wie *Hrōðgār, Béowùlf, Hýgelāc,* haben

einen schwächeren Tiefton und können daher entweder im Verse den Hochton tragen oder auch in der Senkung stehen, z. B.

Bēowulf mádelode, | béarn Ecgþēowes: Bw. 631 und
béornas on bláncum. | þǣr wæs Bēowúlfes Bw. 857.

3. Als unbetont gelten diejenigen Schlussilben zusammengesetzter Wörter, die nicht mehr als solche empfunden werden, z. B. *hlāford, ǣghwylc, ínwit,* namentlich auch die Adjectiva mit den Endsilben *līc* und *sum.*

þæt he Héardrēde | hlāford wǣre Bw. 2375.
lúfsum and līðe | lēofum mónnum Cri. 914.

4. Einen starken Tiefton dagegen haben alle langen Mittelsilben nach langer Wurzelsilbe, namentlich in der älteren Sprache, also *ǣrèsta, ōðèrra, sémnìnga, éhtènde* etc., ähnlich auch in viersilbigen Wörtern von der Form *ǣðelìnga.*

þā ǣréstan, | ǽlda cýnnes. Gū 948
sígefolca swēg, | ōð þæt sémnínga Bw. 644.

Einfache Wörter dieser Art begegnen nicht häufig; die meisten sind Composita. Meistens zählen derartige Mittelsilben mit starkem Nebenton als besonderes Glied, abgesehen von jüngeren Denkmälern, in denen der Nebenton bisweilen vernachlässigt wird, z. B. *dȳgelra gescéafta* Schöpf. 18, *ā́genne brṓðor* Metra 9, 28.

5. Nach langer Wurzelsilbe können kurze Mittelsilben, einerlei ob ihr Vocal ursprünglich kurz oder lang war, als Hebung verwendet werden, z. B. *bōcère, bíscòpe: þǣr bísceópas, and bōcéras* An. 607, oder auch in der Senkung stehen: *Wæs hé under hlofenum | héarpera mǣrost* Ps. Cott. 4 Sie haben also in gewöhnlicher Rede jedenfalls nur einen schwachen Nebenton gehabt.

6. Die Schlussilben der Wörter, einerlei ob lang oder kurz, sind auch nach langer Wurzelsilbe in der Regel unbetont.

§ 12. Silbenmessung. Einiges ist noch zu beachten in Bezug auf die Silbenzahl der Wörter.

Das *i* der Präsensendungen der zweiten Classe der schwachen Verba ist stets silbisch nach langer Wurzelsilbe: *fun-di-an, fun-di-en-de,* nicht *fundjan* etc.

Für die kurzsilbigen Verba ist es metrisch gleich, ob das *i* silbisch gesprochen wird oder nicht, also *nerian* oder *nerjan,* obwohl für die erste und dritte Classe nach Sievers

aus grammatischen Gründen die consonantische Aussprache die übliche gewesen sein mag, also *nerjan*, *lifjan*, für die zweite Classe die vocalische, also *þolian*.

In Fremdnamen wie *Assyria*, *Eusebius*, ist das *i* in der Regel vocalisch, in längeren derartigen Wörtern dagegen vielleicht consonantisch: *Macedonja*.

Die aus *w* nach Consonanten entwickelten Secundärvocale erhalten durch die Metrik keine weitere Beleuchtung, also ob *gearowe* oder *gearwe*, *bealowes* oder *bealwes* zu sprechen ist.

Die syllabischen *l*, *m*, *n* haben nach kurzer Wurzelsilbe als unsilbisch zu gelten, also *setl*, *hrægl*, *swefn*, *ðegn*, mit Ausnahme von *er* aus *r*, z. B. in *wæter*, *leger*, welches silbisch oder mit dem Stamm verbunden gebraucht werden kann. Nach langer Wurzelsilbe überwiegt dagegen die silbische Messung; doch werden solche Wörter auch gelegentlich einsilbig behandelt: *tungl*, *bōsm* *bēacen*, *tācen* etc.

Hiatus ist gestattet, doch wird auch öfters Elision vor unbetonter Silbe einzutreten haben, obwohl darüber bei der Freiheit bezüglich der Senkungen keine feste Regel aufzustellen ist.

Betreffs sonstiger durch die Überlieferung der angelsächsischen Dichtungen erforderter Eigenthümlichkeiten hinsichtlich der Silbenmessung, z. B. Tilgung später eingedrungener, secundärer Mittelvocale in älteren Texten, wie *éðeles* statt *éðles*, *éngeles* statt *éngles*, *dēofeles* statt *dēofles*, Herstellung älterer voller Formen statt jüngerer Kürzungen, wie *ōðerra* statt *ōðra*, *éowerre* statt *éowre*, Auflösung von Contractionen und umgekehrt Einführung contrahierter statt mehrsilbiger Formen etc. muss, da sich dieser Grundriss auf die Betrachtung des normalen alliterierenden Verses zu beschränken hat, auf Sievers, § 74—77, verwiesen werden.

Für diesen Vers ist die wichtigste, die Silbenmessung betreffende Erscheinung diejenige der sogenannten Auflösung langer betonter und, wie ich annehme, auch in der Senkung stehender tieftoniger Silben; d. h. statt einer langen Silbe, die im allgemeinen nur die Trägerin einer Hebung sein kann (bezeichnet durch $\acute{-}$), tritt oft eine kurze betonte nebst einer darauf folgenden unbetonten Silbe (bezeichnet durch $\acute{\smile}\times$) ein; rhythmisch gleichwertig also mit einem Worte wie

fóron, mit langem Stammlocal, ist ein anderes wie *fároðe,* mit kurzem Stammvocal und folgender unbetonter Silbe, ebenso wie einem Verstheil wie *sécg wæs* die Wörter ***hím he wæs*** oder ***híne wæs*** als rhythmisch gleichwertige entsprechen würden.

§ 13. Dies führt uns zum Bau des alliterierenden Verses. Derselbe besteht in der Regel aus zwei durch eine Pause von einander getrennten Kurzzeilen oder Halbversen, die durch die Alliteration zu einem zusammenhängenden Ganzen, der sogenannten Langzeile, verbunden werden. Jeder Halbvers muss zwei, durch Zusammentreffen des rhythmischen Accents mit dem syntaktischen und selbstverständlich auch mit dem etymologischen Accent höchstbetonte Silben (Hebungen) haben, im Vergleich mit welchen die übrigen Wörter und Silben des Verses für gewöhnlich unbetont sind, einerlei ob dieselben, bloß vom etymologischen oder syntaktischen Standpunkt aus betrachtet, hochtonig, tieftonig oder tonlos sind.

In gewissen Fällen, je nach der Gliederung des Halbverses, kommt nach Sievers außerdem noch einer Silbe desselben (selten zweien) ein durch den etymologischen Accent bedingter rhythmischer Nebenaccent zu. Doch scheint mir nach der Natur des Versrhythmus der alten Langzeile in allen Fällen tieftonige Senkung dafür die richtigere Bezeichnung zu sein als der von Sievers gewählte Ausdruck Nebenhebung.

Die beiden Halbverse der normalen Langzeile haben selten einen in Bezug auf die Zahl und Stellung der unbetonten zu den betonten Silben völlig symmetrischen, sondern nur einen hinsichtlich der Zweizahl der Hebungen gleichartigen Bau, wohingegen sie oft sehr von einander abweichen in Bezug auf Zahl und Stellung der unbetonten oder nur schwach betonten Silben, wobei ferner noch gewisse Combinationen auf die eine oder die andere Halbzeile beschränkt oder doch in der einen beliebter sind als in der anderen.

Daneben kennt die angelsächsische wie die westgermanische Poesie noch eine längere Versart, den sogenannten Schwellvers, der in jedem Halbverse drei Hebungen enthält, während die Senkungen sich ähnlich verhalten wie in der normalen Langzeile. Diese letztere ist aber in der angel-

sächsischen Poesie bei weitem die verbreitetste Versart und muss daher, sowie auch, weil ihre Eigenthümlichkeiten im Schwellvers wiederkehren, zunächst gesondert besprochen werden.

§ 14. Der Bau des normalen Halbverses. Wie aus dem Obigen hervorgeht, ist der Halbvers die rhythmische Grundlage der Langzeile, weshalb sein Bau, zunächst im allgemeinen, für sich zu betrachten ist.

Der normale Halbvers besteht aus vier, seltener fünf Gliedern, von denen zwei etymologisch, resp. syntaktisch und daher auch im Verse stark betont, oder Hebungen, die übrigen schwächer betont sind.

Die Hebungen werden, wie bereits bemerkt, in der Regel von hochtonigen langen Silben (bezeichnet mit ́– von Sievers, dem wir uns auch in dieser Hinsicht anschließen) gebildet, doch können nach Bedürfnis auch die Stammsilben der zweiten Glieder zusammengesetzter Wörter, sowie auch, wenngleich seltener, schwere Ableitungs- und Endsilben dazu verwendet werden. Für die lange Silbe kann, wie schon erwähnt, auch eine im Versrhythmus ihr zeitlich entsprechende sogenannte Auflösung, d. h. eine kurze betonte Silbe nebst einer unbetonten beliebiger Quantität (bezeichnet durch ◡́×) eintreten.

Für die schwächer betonten Glieder des Verses sind zwei Classen zu unterscheiden; nämlich tonlose und nebentonige, „je nach dem natürlichen (d. h. sprachlichen) Tongewicht“ der Silben. Die ersteren (bezeichnet ohne Rücksicht auf ihre etymologische Länge oder Kürze mit ×) bilden die eigentlichen Senkungen des Verses, die aus sprachlich gar nicht oder nur sehr leicht betonten Silben bestehen, also meistens aus leichten Ableitungs- und Endsilben, pro- und enklitischen Wörtern.

Nebentonige Glieder, in der Regel einsilbig und lang (bezeichnet durch ×̀, selten, wenn kurz, durch ◡̀), werden dagegen aus Silben gebildet, die einen deutlich ausgeprägten Tiefton oder Nebenton tragen, also aus Stammsilben zweiter Glieder zusammengesetzter Wörter, langen Mittelsilben dreisilbiger Wörter mit langer Stammsilbe und ähnlichen.

Hinsichtlich ihres rhythmischen Wertes verhalten sich diese nebentonigen Silben verschieden. Stehen sie in einem

zweigliedrigen Fuß neben einer Hebung, entsprechend der Formel –́×|–́×, wie *wísra wórda,* so haben sie, mit dieser verglichen oder, wie Sievers es ausdrückt, an ihr gemessen, lediglich den Charakter einer gewöhnlichen Senkung, nur dass sie dann als schwere Senkungen bezeichnet werden können, z. B. in *wísfæ̀st wórdum* (–́×̇|–́×).

In solchen viergliedrigen Halbversen, die Sievers als gesteigerte Nebenformen der gewöhnlichen bezeichnet (doppelt gesteigerte bei zwei schweren Senkungen, wie in *gū́ðrìnc góldwlànc*, entsprechend der Formel –́×̇|–́×̇), sind derartige schwere Senkungen nur erlaubt. In dreigliedrigen Füßen aber sind nebentonige Silben als Mittelglieder zwischen der haupttonigen Hebung und der sprachlich völlig unbetonten dritten Silbe geboten, wie z. B. in *þégn Hrṓð-gā̀res* Bw. 235 (–́|–́×̇×) oder *fýrst fórð gewā̀t* (–́|–́××̇) oder *hḗalæ̀rna mǽst* (–́×̇×|–́). Nur kann ich nicht mit Sievers übereinstimmen, wenn er sagt: „Hier wird das nebentonige Glied gegenüber der tonlosen Senkung als eine Art schwächerer Hebung empfunden, obwohl es an Tonstärke hinter der eigentlichen Hebung zurückbleibt; man kann es daher wohl als Nebenhebung bezeichnen.“

Nach meiner Überzeugung haben derartige Silben auch im Verse, und zwar hier eben wegen der sich stärker vernehmbar machenden, zweihebigen, rhythmischen Betonung noch mehr als in Prosa, entschieden nur den Klang von Senkungen, wobei selbstverständlich ein Unterschied in der Tonstärke der einzelnen in der Senkung stehenden Silben im alliterierenden Verse, ebensowohl wie im gleichtaktigen Metrum (weshalb wir sie oben (S. 22) tieftonige Senkungen genannt haben), anzuerkennen ist.

Dies ist umso wahrscheinlicher, als auch die beiden Hebungen eines Halbverses, worauf übrigens auch Sievers aufmerksam macht (§ 9, 3, 4), zwar nicht immer gleich stark betont werden, doch aber eine etwas schwächer als die andere betonte Hebung stets den Senkungen gegenüber ihren Charakter als eine der vier für den Versrhythmus erforderlichen stark betonten Silben beibehält.

Solche schwächer betonte Hebungen machen sich bemerkbar, wenn im Versrhythmus zwei sprachliche Tonsilben, und es können das entweder zwei hochtonige oder auch eine

hochtonige und eine tieftonige Silbe sein, zusammentreffen. In diesem Fall kann die zweite Silbe statt aus einer langen, wie es sonst die Regel ist, aus einer kurzen, hochtonigen Silbe bestehen. In beiden Fällen aber, mag die zweite Hebung lang oder kurz sein, ist sie gewöhnlich unter dem Einfluss des Satztones etwas schwächer betont als die erste, wie aus Beispielen wie *gebūn hǽfdon* Bw. 117, *to hām fáran* ib. 124, *mid ǽrdǽge* ib. 126, leicht zu vernehmen ist. Nur selten ist in solchen Fällen die zweite Hebung stärker betont als die erste.

Die nebentonigen Glieder sind im übrigen ähnlichen Gesetzen unterworfen wie die hochtonigen. Auch sie sind meist einsilbig und lang. Wenn sie aber unmittelbar auf eine Hebung folgen, kann auch, wie bereits bemerkt, eine Kürze dafür eintreten. Auflösungen nebentoniger Glieder kommen jedoch nur sehr selten vor, ein Beweis mehr, dass sie näher mit den Senkungen als mit den Hebungen verwandt sind.

Zur Bildung einer gewöhnlichen Senkung genügt eine sprachlich unbetonte Silbe (×). Doch können auch mehrere solcher Silben, und zwar je leichter und kürzer sie sind, desto mehr, zusammentreten (××, ××× etc.), wenn ihre Folge nicht durch eine nebentonige Silbe unterbrochen wird. Die Gesammtheit derselben gilt dann als einheitliche Senkung. Unter sich können aber doch auch wieder die einzelnen Silben längerer Senkungen etwas stärker oder etwas schwächer betont sein, doch nie so sehr, dass dieser Unterschied in der Tonstärke derselben sich der starken Betonung der Hebungen nähern könnte, wenn auch unter dem Einfluss der schwankenden Satzbetonung Silben und einsilbige Wörter, die in einem Fall unzweifelhaft als Senkungen verwendet werden, in einem anderen tieftonig, ja sogar hochtonig gebraucht werden können.

Bis zur Veröffentlichung der epochemachenden Abhandlung von Sievers in Paul u. Braunes Beiträgen (Bd. X, S. 209) war man der Ansicht, dass die Zahl der Senkungen und namentlich ihre Stellung zu den Hebungen dem Belieben des Dichters anheimgegeben sei. Erst Sievers hat in jener Abhandlung durch statistische Nachweise gezeigt, dass dies keineswegs der Fall ist. Er hat u. a. dargethan, dass die frühere Ansicht, nach welcher in beliebiger Weise eine

oder mehrere Senkungen der ersten Hebung vorangehen können, eine irrige sei, indem er nachwies, dass z. B. im Beowulf, dem hauptsächlich von ihm untersuchten Gedicht, 592 Halbverse vorkommen von der Gestalt –́× | –́×, wie *hýran scólde* und 238 von der Gestalt –́×× | –́×, wie *góde gewýrcean*, zusammen also 830 Halbverse, welche entschieden trochäischen Rhythmus haben, welcher Tonfall dagegen nur in 11 Halbversen (wovon noch dazu mehrere incorrect überliefert sind) durch Vorsetzung einer Senkung in einen jambischen (× | –́×(×) | –́×) verwandelt wird. Also der Auftakt wurde bei diesem Hauptrhythmus möglichst vermieden.

Andererseits war der Auftakt bei diesem Rhythmus nothwendig bei erster kurzer Hebung und folgender einsilbiger Senkung. Wie schon Rieger gezeigt hat, ist die Form ◡́× | –́× (*cýning mǽnan* Bw. 3173) fast gar nicht anzutreffen; dagegen die Form × | ◡́× | –́×, wie *genúmen hǽfdon* ib. 3167, in 130 Fällen, die Form × | ◡́×× | –́× aber niemals. Während also das Verhältnis der Formeln –́× | –́× zu –́×× | –́× nach der obigen Angabe ist wie 592 : 238 oder wie ungefähr 5 : 2, verhalten sich die beiden Formeln × | ◡́× | –́× und × | ◡́×× | –́× wie 130 : 0.

Die Quantität der zweiten Hebung ist für den Auftakt dagegen von viel geringerem Belang als diejenige der ersten, denn während die Formel –́× | –́× zu × | –́× | –́× sich verhält wie 592 : 11, verhält sich –́× | ◡́× (genauer –́×̀ | ◡́×) zu × | –́× | ◡́× wie 34 : 34.

Auch die frühere Behauptung, dass die Silbenzahl des betonten Wortes, also die Zahl der unbetonten Silben, welche auf die Hebungen folgen, vollständig gleichgiltig sei, ist eine irrige. Denn die Form –́×× | –́× kommt, wie schon bemerkt, in 238 Fällen vor, die Form –́× | –́×× jedoch nur in 22 Fällen, darunter manche incorrecte; also selbst abgesehen von diesen ist das Verhältnis hier wie 11 : 1.

Wenn zwei betonte Silben nicht von einander durch eine unbetonte getrennt sind, wenn also die beiden Hebungen zusammentreffen, so sind entweder zwei unbetonte Silben nach der zweiten Hebung unerlässlich, also –́ | –́××, welche Form 120mal im Beowulf vorkommt, oder es muss eine unbetonte Silbe vorangehen, so dass die dort in 127 Fällen

begegnende Form ×–́ | –́× oder die in 257 Fällen begegnende Form ×–́ | ◡́× entsteht, dagegen kommt die Form –́ | –́× gar nicht vor.

Aus den obigen Angaben tritt ferner noch die merkwürdige Erscheinung zutage, dass Halbverse von der Form –́× | –́× und –́× | ◡́× (genauer –́×̀ | ◡́×) vorkommen im Verhältnis von 592 : 34 oder annähernd von 17 : 1, andererseits aber Halbverse von der Form ×–́ | –́× und ×–́ | ◡́× sich verhalten wie 127 : 257 oder annähernd wie 1 : 2.

Diese Nachweise zeigen zur Genüge, dass das Verhältnis der unbetonten und betonten, der kurzen und langen Silben und namentlich ihre Stellung zu einander eine viel bedeutendere Rolle spielt, als vor Veröffentlichung der ersten Sievers'schen Abhandlung in Paul und Braunes Beiträgen, Bd. X, S. 209, aus der jene Angaben entnommen sind, bekannt war.

Überhaupt möge auf jene grundlegende Abhandlung hier nochmals nachdrücklich hingewiesen werden, nach welcher namentlich der Anfänger sich leichter über die Sievers'sche Theorie des alliterierenden Langverses orientieren wird als nach seiner Skizze desselben in Pauls Grundriss oder auch nach seiner „Altgermanischen Metrik".

§ 15. Gruppierung der Glieder im Halbverse, In der Regel ist der Halbvers aus vier, viel seltener aus fünf Gliedern zusammengesetzt.

In dem zunächst zu betrachtenden viergliedrigen Halbverse können die zwei Füße oder Maße desselben entweder bestehen aus 1 + 3, resp. 3 + 1 oder aus 2 + 2 Gliedern.

Ein eingliedriger Fuß kann nur aus einer Hebung, –́, bestehen oder aus der Auflösung einer solchen, ◡́×. Ein zweigliedriger Fuß besteht aus Hebung und Senkung, die entweder in dieser Reihenfolge (–́×) oder umgekehrt (×–́) verbunden sein können. Ein dreigliedriger Fuß ist zusammengesetzt aus einer stets vorangehenden Hebung und zwei Senkungen, von denen die eine tieftonig ×̀, die andere tonlos (×) ist. Und zwar können diese drei Glieder gruppiert sein entweder in der Folge –́×̀× oder –́××̀.

Ebenso können bei den zweigliedrigen Füßen fallende und steigende mit einander verbunden werden, so dass die Combinationen –́× | –́×, ×–́ | ×–́ und ×–́ | –́× möglich

sind, von denen aber nur die beiden ersten einen gleichartigen Rhythmus haben, während der dritte ungleichrhythmisch verläuft. Da indes die Zahl der Glieder in diesen drei Typen in jedem Fuße die gleiche ist, so nennen wir sie mit Sievers gleichfüßige (aus 2 + 2 Gliedern zusammengesetzte) Typen und stellen sie den ungleichfüßigen (1 + 3 oder 3 + 1) gegenüber. Daraus ergeben sich nun für den viergliedrigen, zweihebigen, normalen Halbvers der alliterierenden Langzeile die folgenden fünf Grundtypen:

a) Gleichfüßige Typen, Schema 2 + 2.

1. **A:** –́ × | –́ ×, doppelt fallender Typus.
2. **B:** × –́ | × –́, doppelt steigender Typus.
3. **C:** × –́ | –́ ×, steigend-fallender Typus.

b) Ungleichfüßige Typen.

4. **D:** { –́ | –́ ×̀ × / –́ | –́ × ×̀ } Schema 1 + 3.
5. **E:** { –́ ×̀ × | –́ / –́ × ×̀ | –́ } Schema 3 + 1.

Der Typus **E** könnte theoretisch auch als ein gleichfüßiger (–́ × | × –́) aufgefasst werden. Indes das Wortmaterial, aus welchem er in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle zusammengesetzt ist, weist ihn mit Entschiedenheit den ungleichfüßigen Typen zu (vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, Bd. X, 262). Die theoretisch gleichfalls denkbaren Typen × × –́ –́ und ×̀ × –́ –́ kommen im altenglischen Verse nicht vor.

Neben den gewöhnlichen, viergliedrigen Halbversen kommen, wie oben bemerkt, öfters auch solche vor, die um eine tonlose oder nebentonige Senkung erweitert sind, also aus 2 + 3 oder 3 + 2 Gliedern bestehen und mit Sievers als erweiterte Formen bezeichnet werden können.

Von diesen sind solche Halbverse zu sondern, die durch einen Auftakt erweitert sind und von Sievers auftaktige Verse genannt werden.

Durch diese, sowie namentlich durch die bereits früher erwähnten Freiheiten, wie Auflösung der Hebungen (⏑́ ×), Verkürzung derselben (⏑́), Beschwerung oder Steigerung der Senkungen durch Nebentöne (×̀), Veränderlichkeit der Silbenzahl der Senkungen (× ×, × × × etc.), weniger durch die wechselnde Stellung der Alliteration oder durch die An-

wendung von Auftakten, wodurch keine eigentlichen Unterarten, sondern nur Parallelen zu den auftaktlosen Formen geschaffen werden, können nun die fünf Grundtypen des Halbverses vielfach variiert werden. Diese verschiedenen Möglichkeiten sollen zunächst an den einzelnen Typen nachgewiesen, dabei aber sollen im Anschluss an Sievers, dessen schematische Bezeichnungsweise wir auch hier beibehalten, die deutlich ausgeprägten Unterarten der einzelnen Typen hier hervorgehoben werden.

Betrachtung der einzelnen Verstypen.

I. Viergliedrige Verse.

§ 16. Der Typus A hat drei Unterarten:

a) **A 1** oder die normale Form $\acute{-}\times|\acute{-}\times$, mit Alliteration der ersten Hebung im ersten und zweiten Halbvers oder mit Alliteration beider Hebungen im ersten, sowie mit sprachlich unbetonten Silben in den Senkungen, wie *þéodnes þégnas* An. 3 *a*, *hýran scólde* Bw. 10 *b*, *gómban gýldan* ib. 11 *a*. Dieser Typus ist bei weitem der verbreitetste; er kommt im Beowulf nach Sievers 471mal im ersten und 575mal im zweiten Halbverse vor und begegnet in anderen Denkmälern nicht minder häufig.

Die einfachste Variation dieser Hauptform wird durch die Auflösung der Hebung bewirkt, und zwar entweder einer von beiden oder beider zugleich, zum Beispiel der ersten Hebung (sehr zahlreich): *cýninga wúldor* El. 5 *b*, *scéaðena þréatum* Bw. 4 *b*, *séofon niht swúncon* ib. 517 *a*, *níðer gewíteð* ib. 1360 *b* etc.; der zweiten Hebung (seltener): *wúldor cýninge* El. 291 *b*, *éllen frémedon* Bw. 3 *b*, *Scýldes éaferan* ib. 19 *a*, *óft gefrémede* ib. 165 *b*; beider Hebungen (selten): *gúmena géogoðe* An. 1617 *a*, *mǽgenes Déninga* ib. 155 *b*, *gúmum ætgǽdere* ib. 321.

Weiter wird die Hauptform variiert durch zwei-, selten mehrsilbige Senkung nach der ersten Hebung, also $\acute{-}\times\times|\acute{-}\times$; sehr häufig vorkommend, namentlich nach kurzer erster unbetonter Silbe, z. B. *réhta gewhýlces* El. 910 *b*, *gṓde gewýrcean* Bw. 20 *b*, *swéordum āswébban* An. 72 *a*, *súnnan ond mṓnan* Bw. 94 *b*, *fólce tō frṓfre* ib. 14 *a*, *wéox under wólcnum* ib. 8 *a*.

Hierbei können wieder die Hebungen aufgelöst werden, so die erste: *wérum on þam wónge* An. 22 *a*, *éotenas ond ýlfe* Bw. 112 *a*; die zweite: *hālig of héofonum* An. 89 *a*, *hélpe gefrémede* Bw. 551 *b*, *þráge geþólode* ib. 87 *a*; beide: *dúguðe ond géoguðe* ib. 160 *b*, *hǽleð under héofenum* ib. 52 *a*, *ǽðele be ǽðelum* An. 360 *a*. Viel seltener begegnet mehr als zweisilbige Senkung: dreisilbige: *sǽgde sē þe cūðe* Bw. 90 *b*, *hwīlum hie gehēton* ib. 175 *a*, *mīne þǣr þū fēre* An. 224 *a*; combiniert mit Auflösungen: auf der ersten Hebung: *swéotulra and gesýnra* An. 565 *a*, *bítere ond gebólgne* Bw. 1431 *a*; auf der zweiten: *ūtan ymbe ǽðelne* An. 873 *a*, *wīge under wǽtere* Bw. 1657 *a*, auf beiden: *réceda under róderum* ib. 310 *a*; viersilbige Senkung: *séalde þām þe hē wólde* ib. 3056 *b*, *sécge ic þē tō sōðe* ib. 591 *a*; fünfsilbige Senkung: *lǽddon hine þā of lýfte* Gū. 398 *a*, *stōpon þā tō þǣre stōwe* El. 716 *a*.

Zweisilbige Senkung im zweiten Fuß, selten und unsicher, wie schon oben (S. 26) bemerkt: *wúndor scēawian* ib. 841 *b* (vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, Bd. X, 232/3).

Auftakt vor dem Typus ´×(×) | ´× begegnet gleichfalls nur selten: *forcōm æt cámpe* An. 1327 *a*, *swā sǣ bebūgeð* Bw. 1224 *b*, mit Auflösung der ersten Hebung: *swā wǽter bebūgeð* ib. 93 *b*; öfter und in größerem Umfange, ein-, zwei-, selbst drei- und viersilbig im ersten Halbverse, und zwar combiniert mit Auflösungen und Mittelsenkungen, z. B. *gewāt æt wīge* ib. 2630 *a*; mit Auflösung: *ābóden in búrgum* An. 78 *a*, *genéred wið nīðe* Bw. 828 *a*, *gefēoð in fírenum* Gū. 479 *a*; zweisilbig: *ic wæs | éndesǽta* Bw. 241 *a*; mit Auflösung: *þǣr wæs hǽleða hléahtor* ib. 612 *a*; dreisilbig: *oððe him O'ngenþéowes* ib. 2475 *a*; viersilbig: *þæt we him þā gūðgetāwa* ib. 2637 *a*; ferner bei zweisilbiger Mittelsenkung, einsilbiger Auftakt: *in mǽgða gehwǽre* ib. 25 *a*, *āblénded in búrgum* An. 78 *a*; zweisilbiger: *ge æt hām ge on hérge* Bw. 1249 *a*; dreisilbiger: *ac unc sceal wéorðan æt wéalle* ib. 2527 *a*; *þū scealt þā fōre geféran* An. 216 *a*; bei dreisilbiger Mittelsenkung, einsilbiger Auftakt: *gemúnde þā sē gōda* Bw. 759; mit Auflösung, der ersten: *ne mágon hie and ne mōton* An. 1217 *a*; der zweiten: *gewāt him þā tō wároðe* Bw. 234 *a*; zweisilbiger: *ne geféah he þǣre fǽhðe* ib. 109 *a*; viersilbige Mittelsenkung: *ofslōh þā æt þǣre sǽcce* ib. 1666 *a*.

b) A 2 ist der durch Tieftonigkeit der Senkungen gesteigerte Typus *A*, mit Alliteration auf der ersten Hebung. Dieser Typus hat verschiedene Unterarten:

α) A2a mit tieftoniger erster Senkung (häufig im zweiten Halbvers), wobei die zweite Hebung kurz oder lang sein kann, also: ´–x̀ | ´–x und ´–x̀ ¦ ´◡x, unterschieden von Sievers als *A2al* und *A2ak* oder abgekürzt: *A2l* und *A2k*.

A2l: *gódspèl ǽrest* An. 12*a*, *wísfæ̀st wórdum* Bw. 626*a*, *hríngnèt bǽron* ib. 1890*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *médusèld búan* ib. 3066*b*; der zweiten: *gā́rsècg hlýnede* An. 238*a*; *hórdbùrh hǽleða* Bw. 467*a*; beider: *freóðobùrh fǽgere* ib. 522*a*; mit aufgelöster tieftoniger Senkung: *súndwùdu sṓhte* ib. 208*a*; dazu noch mit Auflösung der ersten Hebung: *mǽgenwùdu múndum* ib. 236*a*, und der zweiten: *gū́ðsèaro gúmena* ib. 328*a*.

A2k (zahlreich): *wǽrfæ̀st cýning* An. 416, *gū́ðrìnc mónig* Bw. 839*b*, *þrēanýd þólað* ib. 284*a* (nur ganz ausnahmsweise begegnet Kürze der zweiten Hebung bei tonloser erster Senkung, wie *Hrḗðel cýning* ib. 2431 *b*, *Hrúnting náma* 1458*b* *ǽðeling bóren* 2431*b*); mit Auflösung der ersten Hebung: *séaronèt séowað* An. 64*a*, *snótor cèorl mónig* Bw. 909*b*, *sígeròf cýning* ib. 620*b*, *mágodriht mícel* 67*a* etc. Die meisten Halbverse haben hier doppelte Alliteration.

β) A2b mit tieftoniger zweiter Senkung (wobei im zweiten Halbverse wirkliche Composita selten sind), also ´–x | ´–x̀: *Gréndles gū́ðcrǽft* ib. 127*a*, *lḗofa Bḗowùlf* ib. 1855*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *gámol ond gū́ðrēow* Bw. 58*a*; der zweiten: *béorna béaducrǽft* An. 219*a*, *mánna mǽgencrǽft* Bw. 380*a*; beider: *séfa swā séarogrìm* ib. 595*a*; der tieftonigen Senkung: *lónd ond lḗodbȳrig* ib. 2472*a*; beider Schlussilben: *mǽg ond mágoþègn* ib. 408*a*.

Dieser Typus wird noch weiter variiert durch zwei- und mehrsilbige Mittelsenkung: *ū́t on þæt íglànd* An. 15*a*, *fólc oððe frḗobùrh* Bw. 694*a*, *rḗste hine þā rū́mhèort* ib. 1800*a*; zugleich mit Auflösungen, so der ersten Hebung: *glídon ofer gā́rsècg* ib. 515*a*; der zweiten: *lā́d ofer lágustrēam* An. 423*a*, *sýmbel ond sélefùl* Bw. 620*a*; der tieftonigen Senkung: *ḗahtodon éorlscìpe* ib. 3175*a*; Auftakt begegnet vereinzelt: *gesā́won sḗledrēam* ib. 2253*a*; doppelte Alliteration ist auch hier das Gewöhnliche.

γ) A 2 ab, mit zwei tieftonigen Senkungen, also ⏑́ ⏑̀ × | ⏑́ ⏑̀ ×: *gū́ðrìnc góldwlànc* ib. 1882 *a*, *ǽnlìc ánsȳn* ib. 251 *a, bā́nhūs blṓdfāg* An. 1407 *a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *wlíteseon wrǽtlìc* Bw. 1651 *a*; der zweiten: *glḗawmōd góde lḗof* An. 1581 *a, gū́ðswèard swéatolìc* Bw. 2155 *a*; beider: *héorowèarh hételìc* ib. 1268 *a*; der ersten tieftonigen Senkung: *nȳ́dwràcu nī́ðgrìm* 193 *a*; derselben nebst der ersten Hebung: *hýrelàde brȳ́d gèong* Gū. 842 *a*; der zweiten tieftonigen Senkung: *égeslìc éorðdràca* Bw. 2826 *a*; beider: *fýrdsèaru fúslìcu* ib. 232 *a*. Dieser Typus hat auch in der Regel doppelte Alliteration.

c) A 3 ist der Typus *A* mit Alliteration bloß der zweiten Hebung, daher fast nur auf den ersten Halbvers beschränkt. Tieftonige Senkungen begegnen nur nach der zweiten Hebung, eine gesteigerte Unterart, die als *A 3 b* bezeichnet werden könnte.

Die hierhergehörigen Verse werden außer durch die Alliteration auf der vorletzten oder bei Auflösung auf der drittletzten Silbe weiter noch durch die meist längeren, oft drei- bis fünfsilbigen Senkungen zwischen den Hebungen charakterisiert, während in den Typen zwischen *A* 1 und *A* 2 solche längere Senkungen Ausnahmen, ein- und zweisilbige Mittelsenkungen dagegen die Regel bilden. Natürlich begegnen aber auch hier kürzere Senkungen nebst den üblichen Auflösungen; so einsilbige: *hwǽr sē þéoden* El. 563 *a*, *ēow hēt sécgan* Bw. 391 *a*; Auflösung der ersten Hebung: *wúton nū ḗfstan* Bw. 3102 *a*; der zweiten: *þús me fǽder mīn* El. 528 *a*, *íc þæt hógode* Bw. 633 *a*; zweisilbige Mittelsenkung: *Hḗht þā on ū́htan* El. 105 *a, hǽfde sē gṓda* Bw. 205 *a*; Auflösung der ersten Hebung: *þánon he gesṓhte* ib. 463 *a*; der zweiten: *wéarð him on Héorote* ib. 1331 *a*; gesteigert: *éart þū sē Bḗowùlf* ib. 506 *a*; dreisilbige Mittelsenkung: *Gíf þe þæt gelímpe* El. 441 *a*, *fúndon þā on sánde* Bw. 3034 *a*; mit Auflösung: *a) hwǣ́ðere me gesǽlde* ib. 574 *a*, *b) sýððan ic for dúgeðum* ib. 2502; gesteigert: *nṓ he þone gífstōl* ib. 168 *a*; viersilbige Mittelsenkung: *swýlce hi me geblḗndon* Cri. 1438 *a*; *hábbað we tō þǣm mǽran* Bw. 270 *a*; mit Auflösung: *a) útan ūs tō þǣre hýde* Cri. 865 *a*; *b) þóne þe him on swéofote* Bw. 2296 *a*; gesteigert: *nṓ þȳ ǣr þone héaðorìnc* ib. 2466 *a*; fünfsilbige

Mittelsenkung: *sýððan he hine tō gūðe* ib. 1473; sechssilbige: *hýrde ic þæt he þone héalsbēah* ib. 2173 *a*. Zu diesen Formen tritt dann noch weiter der Auftakt, so einsilbiger, bei einsilbiger Senkung: *þe ēow of wérgðe* El. 295 *a*, *þæt híne on ýlde* Bw. 22 *a*; gesteigert: *þæt híne sēo brímwýlf* ib. 1600 *a*; bei zweisilbiger Senkung: *ne þéarft þū swā swíðe* El. 940 *a*, *gespræc þā sē góda* Bw. 676 *a*; mit Auflösung: *a) gewítan him þā góngan* Cri. 533 *a*; zweisilbiger Auftakt: *ne gefrǽgn ic þā mǽgðe* Bw. 1012 *a*; mit Auflösung: *b) geséah he in récede* ib. 728 *a*; gesteigert: *ge swýlce sēo hérepād* ib. 2259 *a*; einsilbiger Auftakt bei dreisilbiger Senkung: *on hwýlcum þāra béama* El. 851 *a*; bei viersilbiger: *gewíteð þone on séalman* Bw. 2461; mit Auflösung: *a) ne mágon hi þonne gehýnan* Cri. 1525 *a*; *b) gesāwon þā æfter wǽtere* Bw. 1426 *a*.

Auch Verkürzung des letzten Fußes zu ◡́× kommt vereinzelt vor: *wǽs mīn fǽder* ib. 262 *a*.

Im ganzen scheint der Typus *A* im ersten Halbvers noch häufiger vorzukommen als im zweiten; im Beowulf begegnet er nach Sievers dort in 1701, hier in 1118, zusammen also in 2819 Fällen unter 6366 Halbversen.

§ 17. Der Grundtypus **B**, ×·´|×·´, hat, von den Auflösungen abgesehen, nur eine Form. Allenfalls könnte noch, da die zweite Senkung zwischen einer und zwei Silben schwankt, hiernach zwischen *B* 1 und *B* 2 unterschieden werden. Variiert wird er namentlich durch mehrsilbige erste Senkungen.

a) Die einfachste Form begegnet nur selten (nach Sievers 59 mal im Beowulf), z. B. *ond Hálga tíl* Bw. 61 *b*, *þām hálig gód* An. 14; mit Auflösung der ersten Hebung: *in séle þām hēan* Bw. 714 *b*; der zweiten: *þurh rūmne séfan* ib. 278 *a*; beider: *ǣr súmeres cýme* El. 1228 *b*.

Verse dieses Typus mit zweisilbiger erster Senkung sind dagegen häufig: *syððan fúrðum wēox* ib. 914 *b*, *him þā Scýld gewāt* Bw. 26 *a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *under Héorotes hrōf* ib. 403 *a*; der zweiten: *þæt sēo céaster híder* An. 207 *a*; beider: *æfter hǽleða hrýre* Bw. 2053 *a*; dreisilbige Eingangssenkung (auch häufig): *þēah þe he ātres drýnc* An. 53 *a*, *oð þæt him éft onwōc*, Bw. 56 *b*; *sē þe on hánda bǽr* ib. 495 *a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *forðan hīe mǽgenes crǽft* ib. 418 *a*; der zweiten: *and hū ðȳ þríddan dǽge* El.

185*b*; beider: *þæt he þā géoguðe wíle* Bw. 1182*b*; viersilbige Eingangssenkung: *ne hyrde ic síð ne ǽr* El. 240*b*; *swylce hīe æt Fínnes hā́m* ib. 1157*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *ne hīe huru héofona hélm* ib. 182*a*; der zweiten: *gif he ūs geúnnen wíle* ib. 346*b*; fünfsilbige Eingangssenkung (vereinzelt): *síððan he hire fólmum hrā́n* ib. 723*b*; mit Auflösung *b)*: *þonne hy him þurh mínne nóman* Cri. 1352*b*.

b) Der Typus *B* 2, also mit zweisilbiger zweiter Senkung, begegnet bei einsilbiger erster selten: *þe drýhtnes bibód* ib. 1159*b*, *þū wā́st gif hit ís* Bw. 272*b*, *þām wífe þā wórd* ib. 640*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *þurh dároða gedrép* An. 1446*a*; der zweiten: *þurh níhta genípu* Gū. 321*a*; häufiger aber bei zweisilbiger Eingangssenkung: *þā of wéalle geseáh* Bw. 229*a*, *he þæs frṓfre gebā́d* ib. 7*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *mid his hǽleða gedríht* ib. 663*b*, *ofer wároða gewéorp* An. 306*a*; bei dreisilbiger Eingangssenkung: *þonne he ǽr oððe síð* El. 74*b*, *wes þū ūs lā́rena gṓd* Bw. 269*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *þēah he þǽr mónige geseáh* ib. 1614*b*; der zweiten: *þæt nǣfre Gréndel swā féla* ib. 592*a*; bei vier- und fünfsilbiger Eingangssenkung: *hwæðre he in brēostum þā gít* An. 51*b*, *þæs þe hire sē wílla gelámp* Bw. 627*a*.

Verse mit dreisilbiger zweiter Senkung kommen, wenn überhaupt, nur selten vor (vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, X, 241, 294).

Beachtenswert ist bei diesem Typus, dass auch hier nur selten zweite Glieder von Compositis in die Senkung treten, wie z. B. *hine fýrwȳt brǽc* Bw. 232*b*, öfter noch von Eigennamen: *nū ic Beówulf þéc*, ib. 947*b*, *ne wearð Hérem ōd swā́* ib. 1710*b*.

Der Typus *B* begegnet im Beowulf nach Sievers im ersten Halbvers in 293, im zweiten in 721, zusammen in 1014 Fällen.

§ 18. Der Grundtypus C hat namentlich drei Unterarten:

a) C 1, der normale Typus, $\times\acute{-}\,|\,\grave{-}\times$, ohne Auflösung, wie: *oft Scýld Scéfing* Bw. 4*a*, *gebūn hǽfdon* ib. 117*b*, *and fríð lǽdan* An. 174*a*. Auch hier kommt zwei- bis fünfsilbige Eingangssenkung vor: *þæt hīe ǣghwýlcne* An. 26*a*,

þone gód sénde Bw. 13 *b*, *ofer hrónráde* ib. 10 *a*, *ǣr he onwég hwúrfe* ib. 264 *b*, *mid þǣre wǽlfýlle* ib. 125 *a*, *þe ic him tō séce* El. 319 *b*, *þāra þe mid Béowúlfe* Bw. 1052 *a*, *ōð þæt hine sémnínga* An. 821 *a*, *þāra þe he him míd hǽfde* ib. 1626, *swylce hīe ofer sǣ cōmon* An. 247 *b*.

b) C 2, derselbe mit Auflösung der ersten Hebung, sehr häufig, daher als besonderer Typus berechtigt, z. B. *on hérefélda* An. 10 *a*, *forscrífen hǽfde* Bw. 106 *b*, *in wórold wōcun* ib. 60 *a*; eine seltene Nebenform ist diejenige mit Auflösung beider Hebungen: *tō brímes fároðe* ib. 28 *b*, *swā féla fýrena* 164 *a*; Auflösung der zweiten Hebung allein: *tō sǣs fáruðe* An. 236 *b*, 457 *b*, 1660 *a*. Auch hier kommen zwei- bis viersilbige Eingangssenkungen vor: *þā wið góde wúnnon* Bw. 113 *b*, *ofer lágustrǣte* ib. 239 *a*, *ic þæs wíne Déniga* ib. 350 *b* (zwei Auflösungen), *hu se mága frémede* An. 639 *b*, *þæt him his wínemāgas* Bw. 65 *b*, *ne hīe hūru wínedrihten* ib. 863 *a*.

c) C 3 ist der Typus *C* mit Verkürzung der zweiten Hebung, also ×´|̀×, ziemlich oft vorkommend: *in géardágum* Bw. 1 *b*, *of féorwégum* ib. 37 *a*. Auch hier sind zwei- und dreisilbige Eingangssenkungen häufig und vier- und fünfsilbige möglich: *þæt wæs gód cýning* ib. 11 *b*, *þæt hīe in béorséle* ib. 482 *a*, *se þe hine déað níméð* ib. 441 *b*, *ne meaht þū þæs síðfǽtes* An. 211 *a*, *þonne hē on þæt sínc stáráð* Bw. 1486 *b*. Auflösungen werden hier gemieden, begegnen aber vereinzelt: *of hlíðes nósan* ib. 1892 *b*, *on þǣm méðelstéde* ib. 1083 *b*. Tieftonige Senkungen werden gleichfalls gemieden. Die Gesammtzahl der Halbverse des Typus *C* gibt Sievers für den Beowulf mit 564 an.

§ 19. Der Grundtypus **D**, der stets zweisilbige Schlussenkung zeigt, wovon die erste gewöhnlich die tieftonige Silbe eines Compositums ist, hat vier Unterarten:

a) **D** 1 ist die normale Form, ´|´̀××, wie *hélm ǽlwìhta* An. 118 *b*, *féond máncỳnnes* Bw. 164 *b*, *wīgwéorðùnga* ib. 176 *a*, *wéard Scýldìnga* ib. 229 *b*, *lándbúèndum* ib. 95 *b*, *hríng gýldènne* ib. 2810 *b*, *hóf mōdìgra* ib. 312 *b*, *fréan úsèrne* ib. 3003 *b*. Variiert wird dieser Typus namentlich durch Auflösungen, so der ersten Hebung: *cýning ǽlmìhtig* El. 145 *b*, *fǽder álwàlda* Bw. 316 *b*, *méreliðènde* ib. 255 *a*, *flótan éowèrne* ib. 294 *b*, *cýning ǣnìgne* ib. 1852 *b*;

der zweiten: *héan hýgegèomor* An. 1089*a*, *mǽg Hígelàces* ib. 738*a*, 759*b*; beider: *hláden hérewǽdum* ib. 1898*a*, *néfan Hérerìces* ib. 2207*b* (Composita mit *un-*, wie *wíht únhǽlo* ib. 120 können auch nach dem Typus *A* –́×|–̀× gelesen werden; vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, X, 251).

b) **D 2**, derselbe Typus, aber mit verkürzter tieftoniger Senkung, –́|–́⏑̀×: *béorht blǽdgìfa* An. 84*a*, *léof lándfrùma* ib. 31*a*, *béarn Héalfdènes* ib. 1021*b*, *stréam út þònan* ib. 2546*b*, *rǽd éahtèdon* ib. 172*b* etc.; mit Auflösung, fast nur der ersten Hebung: *mǽgen sámnòde* El. 55*b*, *mága Héalfdènes* 189*b*, *brégo Béorhtdèna* ib. 610; der zweiten (vereinzelt): *hórd ópenìan* ib. 3057*b*.

c) **D 3**, der normale Typus, aber mit verkürzter zweiter Hebung (selten): –́|⏑́×̀×: *éorðcýnìnga* El. 1174*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *rádorcýnìnges* El. 624*b*.

d) **D 4** ist dem Typus *E* (–́×̀×|–́) nahe verwandt (vgl. Sievers, Paul und Braunes Beiträge, X, 256 ff.), indem er als Schlussilbe des dreigliedrigen Fußes eine tieftonige Senkung hat (–́|–́××̀): *bréost ínnanweàrd* An. 649*b*, *hólm úp ætbǽr* Bw. 519*b*, *fýrst fórð gewàt* ib. 210*a*, *wéold wídefèrhð* ib. 703*a*, *blōd édrum drànc* ib. 743*b*; variiert durch Auflösung der ersten Hebung: *géaro gūðe fràm* An. 234*b*, *flóta fāmighèals* Bw. 218*a*, *súnu déað fornàm* ib. 2120*b*; der zweiten: *wlánc wédera lèod* ib. 341*a*; beider: *wlítig wéoruda hèap.* An. 872*a*, *cýning ǽðelum gòd* 1871*b*; der tieftonigen Senkung: *wōp úp āhàfen* ib. 128*b*, *wúnað wíntrà fèla* Ph. 580.

Zweifelhaft sind beispielsweise Fälle wie *scop hwīlum sang* ib. 496*b*, *werod eall ārās* 652, in denen vielleicht die letzte Silbe die zweite Hebung trägt, und die dann zum folgenden Typus gerechnet werden müssten.

§ 20. 5. Der Grundtypus E hat zwei Unterarten, je nach der Stellung der tieftonigen langen oder kurzen Senkung, die meistens entweder durch die zweite Silbe eines Compositums oder die schwere Mittelsilbe eines dreisilbigen Wortes mit langer Stammsilbe gebildet wird.

E 1 hat die tieftonige Senkung als zweites Glied des ersten dreigliedrigen Fußes, –́×̀×|–́: *mṓdsòrge wǽg* El. 61*b*, *wéorðmỳndum þāh* Bw. 8*b*, *Sūðdèna fólc* ib. 463*b*, *ēhtènde wǽs* ib. 159*b*, *hǽðènra hýht* 179*a*, *ǽnìgne þónc* Cri. 1498*b*,

wórdhòrd onlēac Bw. 259*b*, *úplàng āstṓd* ib. 760*b*, *scóp hwìlum sáng* ib. 496*b* (vgl. oben unter Typus *D* 4), *sécg ѐft ongán* ib. 872*b*, *lī́c ѐall forswéalg* ib. 2081*b*; variiert durch Auflösung der ersten Hebung: *héofonrī̀ces wéard* El. 445*b*, An. 56*a*, *Scédelàndum ín* Bw. 19*b*, *wlítebèorhtne wáng* ib. 93*a*, *lífigènde cwóm* ib. 1974*b*, *ǽðelīnges wēox* El. 12*b*, *médofù̄l ætbǽr* ib. 625*b*, *mónig ò̄ft gecwǽð* ib. 858*b*, *dúguð éal ārā́s* ib. 1791*b*; der zweiten (selten): *tī́rēadge hǽleð* An. 2*b*, *hél-þègnes héte* Bw. 142*b*; beider (selten): *sélewèard āséted* ib. 668*b*, *wínedrỳhten frǽgen* An. 921*b*; der tieftonigen Senkung: *glḗdègesa grím* Bw. 2651*a*.

E 2, sehr selten vorkommend, hat die tieftonige Senkung als drittes Glied des ersten dreigliedrigen Fußes, –́××̀|–́: *mórðorbèd strḗd* 2437; mit Auflösung der letzten Hebung: *gḗomorgìdd wrécen* An. 1550*a*, *bǽ̄ron ū̀t hrǽðe* ib. 1223*a*.

II. Fünfgliedrige Verse.

§ 21. Die fünfgliedrigen, erweiterten Verse kommen, wie bereits bemerkt, viel seltener vor als die normalen. Wir bezeichnen die einzelnen Typen mit Sievers durch ein dem Typuszeichen beigefügtes *, also *A**, *E**.

6. Der Typus *A** hat zwei durch die Stellung der tieftonigen Senkung unterschiedene Formen.

a) *A** 1, hauptsächlich im ersten Halbverse vorkommend, entspricht der Formel –́×̀×|–́×, z. B.: *gódbèarn on gálgan* El. 719*a*; mit Auflösung der ersten Hebung: *géoloránd tō gū́ðe* Bw. 438; mit zweisilbiger Senkung: *glǽdmṑd on gesíhðe* Crist. 911; mit tieftoniger (gesteigerter) Schlussenkung: *gā́stlī̀cne góddrēam* Gūthl. 602*a*, *gámolfēax and gū́ðrṑf* Bw. 609.

b) *A** 2 = –́××̀|–́× liegt vielleicht vor in *mā́ððum-fæ̀t mǽ̄re* B. 2405, *wúldorlēan wéorca* Crist. 1080; mit Auflösung der tieftonigen Senkung: *mórðorbèalo mága* Bw. 1079 (vgl. dazu Sievers, Altgermanische Metrik, § 85, 2, Anm. 3).

7. Der Typus *B**, ×̀×–́|×–́, scheint in der angelsächsischen Poesie nicht vorzukommen.

8. Auch der Typus *C** mit seinen Unterarten *C** 1 = = ×̀×–́|–́×, *C** 2 = ×̀×◡́×|–́×, *C** 3 = ×̀×–́|◡́× scheint im Angelsächsischen nicht belegt zu sein.

9. Der Typus D^* dagegen kommt in drei Unterarten häufig vor, aber fast nur im ersten Halbverse.

a) D^* 1 = ´–×|´–×̀×, wie in *síde sǽnǽssas* Bw. 223, *áldres órwēna* Bw. 1002; mit Auflösung der ersten Hebung: *ǽðeling ānhȳdig* ib. 2668; häufiger der zweiten: *mǽton mérestrǽta* ib. 514; beider: *lócene léoðosȳrcan* ib. 1506.

b) D^* 2 = ´–×|´–◡̀×: *mǽre méarcstàpa* ib. 103, *éaldor Éastdèna* ib. 392; mit Auflösung der ersten Hebung: *ǽðele órdfrùma* ib. 263; der zweiten: *mōdges mérefàran* ib. 502, *Bēowulf máðelðde* 405 etc.

c) D^* 3 = ´–×|◡̀×× fehlt.

d) D^* 4 = ´–×|´–××̀ (selten): *grētte Gēata lēod* Bw. 625, *þrȳðlīc þégna hēap* ib. 400; mit Auflösung der ersten Hebung: *ēaforan éllorsīð* ib. 2452; der zweiten: *ȳðde éotena cȳn* ib. 421; der tieftonigen Senkung: *wín of wúnderfàtum* ib. 1163; ferner wird dieser Typus variiert durch Auftakt: *ongínneð gēomormōd* ib. 2045 und zugleich durch Doppelsenkung im zweiten Fuß: *oferswám þā sioleða bigōng* ib. 2368.

10. Der Typus E^* kommt im Angelsächsischen nicht vor (vgl. Sievers, Altgermanische Metrik, § 15, 3*c* und § 116, 9).

§ 22. Die Vertheilung der einzelnen Halbzeilen eines Gedichtes unter die verschiedenen Typen wird durch den natürlichen Wort- und Satzaccent geregelt, wobei es allerdings in vereinzelten Fällen wegen der rhythmischen Verwandtschaft einiger Formen mit einander, wie bereits angedeutet, nicht mit völliger Sicherheit zu sagen ist, welchem Typus ein Halbvers angehört.

Genauere Untersuchungen über die Verbindung der verschiedenen Halbverstypen zu Langzeilen sind bis jetzt noch nicht gemacht worden. Doch scheint erwiesen zu sein, dass am liebsten Halbzeilen von verschiedenem rhythmischen Charakter verbunden zu werden pflegten (vgl. Sievers, Altgermanische Metrik, § 86).

Die Bindung von je zwei Halbversen zu Langzeilen geschieht durch Alliteration (Stabreim), welche mindestens je eine Hebung jedes Halbverses trifft, sich dem rhetorischen Sinnesaccent der Verse genau anschließt und stets nur auf vollen rhythmischen Hebungen, nicht etwa auf tieftonigen Senkungen ruhen darf. Auch aus diesem

Grunde erscheint es zweckmäßiger, diese als Senkungen und nicht als Nebenhebungen anzusehen.

§ 23. Die Alliteration. Qualität derselben. Die Alliteration kann sowohl consonantischer als auch vocalischer Natur sein. Über die Alliteration der Vocale, die beliebig unter einander alliterieren, ist schon oben (S. 7/8) das Nöthige bemerkt worden. Bei den Consonanten alliterieren gleiche miteinander; doch ist es gleichgiltig, ob sie allein vor einem Vocal stehen oder den Anlaut zu einer Consonantengruppe bilden; also es alliteriert nicht nur *dǣl* und *duguð*, sondern beide Wörter alliterieren auch mit *drēorig; cūðe* alliteriert nicht nur *cyning*, sondern auch mit *cræft* oder *cwellan*, einfaches *h* wie in *hūs* alliteriert nicht nur mit einfachem *h* wie in *heofon,* sondern auch mit *hl, hn, hr, hw* wie in *hlēapan, hnǣgan, hrēosan, hweorfan.*

Gegen Ende der ags. Epoche scheint es öfters zu begegnen, dass das *h* unberücksichtigt bleibt, also dass bei *h* vor einem Vocal die Vocale alliterieren, z. B. *Hólofernes: unlyfigendes* Jud. 180, bei *h* + Consonant die Consonanten, z. B. *āhredde* : *reðan* Älfric, Richter 16, 431, *hwām* : *wunderlīce* ib. 306.

Die palatalen und gutturalen *c* und *g* alliterieren miteinander, also *cild* : *cræft* Christ. 218, *g* auch mit etymologischem *j*: *geong* : *geardum* : *god* Bw. 13.

Besonders beachtenswert ist, dass die Verbindungen *sc, sp, st* nicht mit einfachem *s* oder *s* + einem anderen Consonanten, sondern jede nur mit sich selbst alliterieren dürfen, wie in folgenden Versen:

hēt strēamfare stíllan, | *stórmas réstan* Andr. 1578
He scéaf þā mid þam scýlde, | *þæt se scéaft tobǽrst*
and þæt spére spréngde, | *þæt hit sprǽng ongéan.* By. 136/7.

Nicht aber würden Wörter wie *stormes, scylde, spere* miteinander alliterieren können und ebenso wenig eines derselben etwa mit einem Worte wie *swīðe* oder *sunu.*

In der späteren Zeit aber wurde diese Regel durchbrochen. In den Psalmen alliteriert schon *sc* mit *s* und *s* + beliebigem Consonanten; bei Älfric alliterieren, wie es scheint, alle drei Consonantengruppen unter einander, sowie mit einfachem *s* und *s* + anderen Consonanten, z. B.:

wið þām þe hēo beswíce | *Sámson þone stréngan,* Älfr. 308.

§ 24. Stellung der Alliteration. Der alliterierende Vers enthält stets zwei oder drei alliterierende Laute, die sogenannten Stäbe (von dem altnord. *stafir* oder *hljóð-stafir)*, wovon einer oder zwei auf den ersten Halbvers fallen und Stollen oder Stützen *(stuðill,* pl. *stuðlar)* genannt werden, immer aber nur einer auf den zweiten Halbvers. Dieser trifft stets die erste Hebung desselben und heißt der Hauptstab *(hǫfuðstafr)*. Nur ausnahmsweise trifft er in späteren Dichtungen, wie z. B. in Byrhtnoth, Salomon und Saturn, den Psalmen, auch die zweite Hebung. Folgende Beispiele mögen die drei bezüglich der Stellung des Stabreimes möglichen Hauptarten veranschaulichen:

Séolfa hē gesétte | súnnan and mónan, Sat. 4
héafod éalra | héahgesceáfta Cædm. Hymn. 4
Hī hýne þā ætbǽron | tō brímes fároðe, Bw. 28.

Enthält der erste Halbvers nur einen Stabreim, so trifft er die stärkere der beiden Hebungen, daher gewöhnlich die erste. Die dritte Art begegnet im Typus *A* häufiger und wird als *A* 3 unterschieden (vgl. S. 32). Im Typus *C* fehlt sie ganz, da hier die erste Hebung immer die stärker betonte ist, bei *D* desgleichen, bei *B* und *E* wird sie gemieden (vgl. Sievers, Altgermanische Metrik, §. 19, 3).

Doppelalliteration ist im ersten Halbverse aller Typen gestattet und tritt am leichtesten ein, wenn die beiden Hebungen einander ziemlich coordiniert sind, daher am seltensten in Typus *C*, am häufigsten in den gesteigerten, sowie in *D* und *E*, *A* 2 und den erweiterten *D**-Typen, wo sie die Regel ist. (Nähere Angaben s. Sievers, l. c. § 20.)

Ausnahmsweise kommt es, namentlich in späterer Zeit, vor, dass der zweite Halbvers zwei Stabreime hat, der erste nur einen (vgl. Rieger, Alt- und Angelsächsische Verskunst, pag. 8 ff.):

ā́ tō wórulde, | ā́ buton énde! Sat. 315.
me sénden tō þe | sǽmen snélle, By. 29.

Zahlreicher ist Doppelalliteration in beiden Vershälften anzutreffen.

Eine Art von Doppelalliteration kommt auch in der älteren Zeit öfters vor, nämlich diejenige mit zwei verschiedenen Reimen, und zwar namentlich in gekreuzter Stellung *(a b a b)*:

Hwæt! we Gárdéna | in géardágum Bw. 1
Scýldes éaforan | Scédelandum ín. ib. 19,

selten in umschließender Stellung *(a b b a)*:

hwílum for dúguðe | dóhtor Hróðgáres ib. 2021,

niemals aber in paralleler Stellung *(a a b b)*.

Nur bei späteren Dichtern begegnen Verse mit gleichem Stabreime in allen vier Hebungen:

Gódwine and Gódwīg | gúðe ne gýmdon, By. 192.

Auch kommt in der Zeit, wie auch schon in Judith, die weitere Steigerung der Alliteration öfters vor, dass ein und derselbe Stabreim in zwei aufeinander folgenden Versen wiederholt wird, z. B.:

þā tōbrǽd Sámson | bégen his éarmas,
þæt þā rāpas tōbúrston, | þe he mid gebúnden wǽs.
Älfr.[1]) Richter 269/70.

§ 25. Andererseits begegnen in den nicht streng kunstmäßigen Langzeilen Älfrics auch Verse, denen die Alliteration gänzlich fehlt, jedoch nur in seltenen Fällen (etwa 10%). Auch erscheinen die strengen Stabreimregeln bezüglich der Stellung des Hauptstabes gelockert, doch alliterieren immer noch circa zwei Drittel seiner Langzeilen in correcter Weise. Zum Ersatz für fehlerhaft gesetzten Hauptstab oder gänzlich fehlende Alliteration findet bei ihm die Reimverkettung, die auch in der strengen alliterierenden Poesie in größerer Ausdehnung als accessorischer Schmuck beobachtet, wenn auch bis jetzt noch nicht näher beschrieben worden ist (vgl. Anglia, Mittheilungen, IV, S. 200, oben), besondere Pflege, indem Hebungen, die an der Alliteration ihres eigenen Verses nicht theilnehmen, entweder

a) mit der Alliteration eines Nachbarverses verknüpft werden:

þā hēt sē cýning | clýpian A'man
and hēt þæt he wǽre | gehýrsum þǽre cwēne, Hester 190/1

oder

b), was oft bei Älfric der Fall ist, wieder mit einer reimfreien Hebung eines Nachbarverses verknüpft werden:

---

[1]) Vgl. darüber namentlich: John Lawrence, *Chapters on alliterative Verse.* London 1893, pp. 38—53, rec. von Luick, Anglia, Beiblatt, IV, 193.

swā swā sē Apóstel Pétrus | on his pístole āwrāt:
bēoð ēow sȳfre on bíglēofan | and sóðlīce wáciað,
Ags. Prosa III, p. 52, v. 51/2.

Genauer auf Älfrics Versbau einzugehen, über den in Bälde in den „Wiener Beiträgen zur englischen Philologie“ eine Special-Untersuchung von Dr. A. Brandeis veröffentlicht werden wird (vgl. inzwischen Metrik, I, §§ 34—36), erscheint in diesem Grundriss nicht statthaft, da es sich hier in erster Linie um die normale Langzeile handelt.

Dass Älfrics Versbau im wesentlichen aus alliterierenden Langzeilen besteht, wenn auch deren Bau manchmal ungenau ist, unterliegt für uns keinem Zweifel. Die Langverse zerfallen nicht, wie dies häufig bei Layamon geschieht, in zwei durch den Reim aufgelöste Kurzzeilen, sondern die Einheit der Langzeilen ist überall gewahrt, und diese reihen sich, geradeso wie in der angelsächsischen Dichtung des IX. und X. Jahrhunderts, stichisch aneinander. Die Diction aber ist bei Älfric eine andere geworden: an die Stelle der früheren Coordination tritt die Subordination. Die vielen Composita fehlen, Conjunctionen und Partikeln mehren sich, und dadurch wird die Form der Verstypen häufig erweitert, namentlich aber im Auftakt, wodurch der Rhythmus freilich weniger gestört wird als durch Erweiterung im Versinnern.

Immerhin zeigen etwa die Hälfte der Verse des auch hier weitaus am häufigsten vertretenen Typus *A* die normale Form, und auch die anderen gleichgliedrigen Typen mit steigendem Rhythmus, die den Auftakt naturgemäß noch leichter ausdehnen, sind gut erhalten. Auch ist beachtenswert, dass bei längerem Auftakt gewöhnlich die Mittelsenkung normal ist. In den beiden ungleichgliedrigen Typen *D* und *E* dagegen wird die Zahl der normal gebauten Verse von derjenigen der durch Mittelsenkungen erweiterten Verse erheblich übertroffen.

So bewegt sich Älfrics Darstellung zwar unverkennbar in der allgemeinen Cadenz der alliterierenden Langzeile, ohne sich jedoch den Gesetzen derselben regelmäßig zu fügen. Je nachdem er sich in der Diction seiner Homilien dem ihm durch ausgedehnte Lectüre angelsächsischer Dichtungen vertrauten Stil poetischer Ausdrucksweise, sei es absichtlich oder unwillkürlich nähert, oder sich von ihm entfernt, ähnelt

seine Redeweise derjenigen des alliterierenden Langverses oder geht sie in rhythmische Prosa über.

In ähnlicher poetisch gehobener Darstellung sind die frühmittelenglischen Heiligenlegenden von der h. Margaretha, Juliana und Katharina, sowie die Homilie Hali Meidenhad geschrieben.

Die Senkungen nehmen bei Älfric und natürlich auch in der älteren ags. Poese an der Alliteration nicht theil. Wenn daher in der Senkung stehende Wörter oder Silben, mögen es nun tonlose oder tieftonige sein, mit dem gleichen Anlaut einer in der Hebung stehenden alliterierenden oder alliterationslosen Silbe beginnen, so ist dies als etwas Zufälliges anzusehen.

In einem Verse (Typus $B + A$) wie

ne hīe huru héofona hélm | *hérian ne cúðon*, Bw. 182

gehören daher die Senkungen *hīe* und *huru* nicht etwa zum Stabreim; ebensowenig ist in dem Verse (Typus $A + E$)

bídan wólde. | *Brím-wȳlm onféng* Bw. 1494,

wo *bīdan* und *brim* die Stabreime sind, die tieftonige Senkung *wylm* als mit der zweiten alliterationslosen Hebung *wolde* alliterierend anzusehen, wie dies Lawrence vermuthet.

§ 26. Verhältnis der Alliteration zu den Wortarten und zur Wortstellung. Über diesen Punkt hat namentlich Rieger, Alt- und Angelsächsische Verskunst, S. 18 ff., eingehende Untersuchungen angestellt, auf dessen Darstellung betreffs genauerer Angaben hier verwiesen werden möge. Die Alliteration und der rhythmische Bau des Lang-, respective Halbverses hängt nicht nur mit dem Wortaccent, sondern auch mit dem Satzaccent aufs engste zusammen. Wie unter den verschiedenen Silben eines Wortes nur die am stärksten betonte den Stabreim tragen kann, so kann er unter den verschiedenen Wörtern eines Satzes oder Satztheiles auch nur das am stärksten betonte Wort treffen. Der Grad der Betonung kann nun allerdings in jedem einzelnen Falle von dem rhetorischen Nachdruck abhängen, der einem Worte gegeben wird. Im allgemeinen aber herrscht für die einzelnen Wortarten eine gewisse, auf ihrer inneren Bedeutung für den Satzbau beruhende Abstufung der Betonung, woraus sich die folgenden, gewöhnlich beobachteten Regeln ergeben:

Zunächst im allgemeinen:

1. Wenn die beiden Hebungen des Halbverses zwei Wörter von verschiedener Satztonstufe treffen, so alliteriert stets das stärker betonte, und zwar ist dies im zweiten Halbvers immer das erste (der Hauptstab), im ersten Halbvers gewöhnlich. In diesem kann aber das schwächer betonte Wort mit alliterieren.

2. Gehören die beiden in der Hebung stehenden Wörter der Halbzeile der gleichen Tonstufe an, so alliteriert das erste. Wo Doppelalliteration stattfinden kann, darf das zweite mitalliterieren.

Für die einzelnen Wortgruppen gelten folgende Ergebnisse:

1. Die Nomina (Substantive, Adjective und die Nominalformen des Verbs, also Infinitiv und Particip) sind unter allen Wortarten die am stärksten betonten.

a) Wenn daher ein Nomen allein unter anderen Wortarten in einer Halbzeile steht, so trägt in der Regel das Nomen die Alliteration:

né in þā céastre | *becúman méahte*, Andr. 931
Híre þā A'dam | *ándswárode*: Gen. 827.

b) Stehen zwei Nomina in einem Halbverse, so alliteriert, welcher Art sie auch sein mögen, stets das erste:

húsa sēlest. | *Wæs sēo hwíl mícel*: Bw. 146
lánge hwíle. | *Him þæs líffrēa* ib. 16
géongum and éaldum, | *swylc him gód séalde*, ib. 72.

Ausnahmen kommen nur vor, wenn der rhetorische Nachdruck auf dem zweiten Worte liegt.

c) Drei Nomina begegnen in einem Halbverse nur dann, wenn eines derselben zu dem nächstvorhergehenden in einem grammatischen Abhängigkeitsverhältnis steht, welche beiden dann eine Nominalformel bilden und wie ein einfaches Nomen behandelt werden. Bei Doppelalliteration sind hier die Reimstellung *a a x* und *a x a* möglich, je nachdem die Nominalformel dem alleinstehenden Nomen folgt oder vorangeht

béorht béacen Gòdes: | *brimu swáðredon*, Bw. 570
swéord swāte fáh | *swín ofer hélme*, ib. 1286
éald sweord éotenisc | *écgum þýhtig*, ib. 1558
twélf wìntra tíd | *tórn geþólode* ib. 147.

d) Bei einfacher Alliteration wird immer das erste der drei Nomina vom Stabreim getroffen.

2. Das Verbum finitum ist in der Regel schwächer betont als das Nomen, kann ihm daher ohne zu alliterieren vorausgehen oder folgen, und zwar sowohl in der Hebung wie in der Senkung stehend:

lē̆t se héarda | Hígelāces þégn Bw. 2977
him þa Scýld gewāt | tó gescǽp-hwīle ib. 26
gewāt þā twélfa súm | tórnē gebólgen ib. 2401.

Natürlich kann das Verbum auch neben dem Nomen stehend mit an der Alliteration theilnehmen:

gōdne gegýrwan; | cwæð he gūð cýning Bw. 199
hwétton hígerōfne, | hǣl scēawedon. ib. 204.

Neben einer Nominalformel stehend, kann das Verbum gleichfalls mit alliterieren:

býreð blódig‿wæl, | býrgean þénceð Bw. 448
séofon‿niht swúncon: | hē þe æt súnde oferflāt ib. 517

In Formeln aus Nomen + Verbum trägt das erstere die Alliteration:

Hýlde hine þa héaðodēor: | hlēor bólster onfēng Bw. 688.

Ruht auf dem Verbum finitum ein besonderer Nachdruck, so trägt es auch, namentlich im zweiten Halbvers, trotz eines daneben stehenden Nomens die Alliteration:

and be héalse genám; | hrúron him tēaras Bw. 1872
grýrelīcne gíst. | Gýrede hine Bēowulf ib. 1441.

Im ersten Halbverse begegnet dies nur selten:

gemúnde þā se gōda | mǽg Hígelāces ib. 758.

Bei zwei von einander abhängigen Verbis finitis alliteriert das von dem regierenden Verb abhängige, welches also stärker betont ist als jenes:

mýnte þæt he gedǣlde, | ǣr þon dǽg cwōme, ib. 731.

Sind beide einander coordiniert, so alliteriert das erste:

wórolde līfes: | wýrce sē þe mōte ib. 1387;

im ersten Halbvers alliterieren meistens beide:

séomade ond sýrede, | sínnīhte hēold ib. 161.

Das Adverb. Einfach steigernde Adverbia, wie *mícle, swīðe, ful,* alliterieren gewöhnlich nicht (obwohl bei rhetorischer Betonung Ausnahmen vorkommen, z. B.:

ac hē is snél and swíft | and swīðe lēoht, Phön. 317),

wenn sie in der Hebung stehen:

and sýlfum þé | swīðost mícle Gen. 2713.

Meistens stehen sie sogar in der Senkung.

Voranstehende Begriffsadverbia jedoch, welche die Bedeutung des folgenden Adjectivs oder Adverbs modificieren, tragen die Alliteration:

ǽscholt úfan græg: | wæs sē írenþréat Bw. 330.

Adverbialpräpositionen alliterieren, wenn sie dem Verbum vorangehen:

hēt þā úp béran | ǽðelinga gestréon Bw. 1920,

nicht aber, wenn sie ihm folgen:

Géat wæs glǽdmōd, | géong sóna tó ib. 1785.

Die Nominaladverbien sind stärker betont als das Verb und alliterieren:

ālégdon þā tō-míddes | mǽrne þéoden ib. 3141.

Die Pronominaladverbien des Ortes und der Zeit dagegen werden als Enclitica behandelt.

Pronomina und Pronominaladjectiva *(monig, eall, fela)* werden in der Regel gleichfalls enklitisch behandelt, können also voranstehen, ohne zu alliterieren:

þé we éalle | ǽr ne méahton Bw. 941
manigu óðru gescéaft | éfnswíðe hím Met. XI, 44
ealne míddangéard | óð méreströ́amas, Dan. 503
Fela ic mónna gefrǽgn | mǽgðum wéaldan; Wids. 10.

Mit rhetorischem Nachdruck gebraucht, können sie aber sogar vor dem Nomen alliterieren:

on þǽm dǽge | þýsses lífes. Bw. 197.

Das Pronomen *self* und die mit *ǣ* zusammengesetzten Pronomina tragen in der Regel den Ton und voranstehend auch die Alliteration.

síðes ne ságona! | ic wāt hwæt he me sélf bebéad Gen. 535.

Präpositionen, Conjunctionen und Partikeln stehen in der Regel in den Senkungen. Präpositionen können jedoch durch Enklise eines nachfolgenden Pronomens in den Hochton treten und alliterieren:

éaldum éarne, | and ǽfter þón Phön. 238
nis únder mé | ǽnig óðer Räts. 41, 86.

Ob solche Wörter in schwacher erster Hebung stehend bei gleichem Anlaut wirklich als Stabreim beabsichtigt und gehört wurden, z. B. in

mid þy mǽstan | mǽgenþrymme cýmeð Crist. 1009
ist nicht sicher zu entscheiden, ist jedoch wahrscheinlich.

Diese Betonungsgesetze werden nur in den älteren Denkmälern strenge beobachtet, von den Dichtern des ausgehenden X. und beginnenden XI. Jahrhunderts jedoch vielfach durchbrochen, namentlich von dem Verfasser des Byrhtnoth, dem Übersetzer der Metra des Boethius und demjenigen der Psalmen.

§ 27. Vers- und Satzgliederung. Auch über dieses Kapitel hat Rieger, Altsächsische und angelsächsische Verskunst, in dem Abschnitt betitelt: „Von der Cäsur und dem Versschlusse“ genaue Untersuchungen angestellt, auf welche hier für eingehendere Auskunft verwiesen werden muss.

Im allgemeinen gelten folgende Regeln: Cäsur und Versschluss, also die beiden Pausen, welche nach dem ersten und nach dem zweiten Halbverse der Langzeile eintreten, sind durch die Satzgliederung bedingt, insofern jeder Halbvers sprachlich einheitlich sein, d. h. ein für sich abtrennbares Satzstück enthalten muss und zwei enge zusammengehörige Wörter, wie z. B. das Pronomen oder das Adverb und sein Beziehungswort nicht durch die Pause von einander getrennt werden dürfen, außer wenn die ersteren in der Hebung stehen, z. B.:

wýrd æfter þissum | wórdgeméarcum. Gen. 2355
gif ge willað mínre | míhte geléfan! Sat. 251.

Im Beowulf ist diese Trennung nur dann gestattet, wenn das in der Hebung stehende Wort, wie in dem letzteren Beispiel, zugleich alliteriert.

Längere Satzglieder können aber sowohl durch die Cäsur als auch durch das Versende von einander getrennt werden. Der sprachliche Zusammenhang dient dann als Bindemittel getrennter Satztheile, wozu bei zwei Halbversen eines Langverses noch die Alliteration als weiteres Band hinzukommt.

Zur Bindung der Langzeilen unter einander aber dient der gerne geübte Gebrauch, den Satzschluss nicht zu Ende, sondern in der Mitte eines Langverses eintreten und einen neuen Gedanken mit dem zweiten Halbvers beginnen zu lassen, womit die für die angelsächsische Poesie besonders charakteristische Eigenthümlichkeit der Variation des Aus

druckes, die wesentlich zur Erreichung jenes Zweckes beiträgt, aufs engste zusammenhängt.

Jedenfalls ist es in der stichischen Poesie der Angelsachsen Brauch, dass die metrischen und die syntaktischen Glieder in freiem Wechsel bald zusammenfallen, bald sich kreuzen müssen.

§ 28. Der Schwellvers. Allgemeines. — Alliteration. — Neben dem vierhebigen normalen Langvers (dem zweihebigen Halbvers) kommt in der angelsächsischen (und altsächsischen) Poesie ziemlich oft noch eine gestrecktere Art von Versen vor mit drei Hebungen in jedem Halbverse, also sechs in jedem Langverse, daher Schwellvers[1]) genannt. Verse dieser Art begegnen in fast allen angelsächsischen Dichtungen entweder alleinstehend oder namentlich in Gruppen, bisweilen auch gewöhnliche und gestreckte Halbverse zu Langversen verbunden (z. B. Norm. Vers + Schw. Vers: Gen. 1522, Jud. 96, Crist 1461; Schw. V. + Norm. V.: Dan. 246, Sat. 605). Nur in der angelsächsischen Psalmenübersetzung und in Cynewulfs Juliana fehlen sie gänzlich; in der Elene dieses Dichters begegnen sie selten.

Ein Verzeichnis der angelsächsischen Schwellverse gibt Sievers, Beitr. XII, 479 f.

Besondere Unregelmäßigkeiten weisen die Schwellverse in der sogenannten jüngeren Genesis und in Salomon und Saturn auf.

Schwellverse sind nicht immer mit völliger Sicherheit von gewöhnlichen Versen mit längeren Auftakten zu unterscheiden.

Welche Versart anzunehmen ist, hängt dann von dem allgemeinen Ton und Versrhythmus der betreffenden Stelle ab. Erheischt sie einen langsamen feierlicheren Fluss der Rede, so haben wir es mit einem Schwellverse, bei lebhafterer Ausdrucksweise mit normalen, zweihebigen, durch längere Auftakte erweiterten Versen zu thun.

Die unverkennbaren Schwellverse werden namentlich durch die drei Hebungen jedes Halbverses und durch die drei gleichberechtigten Füße desselben charakterisiert. Die

[1]) Vgl. E. Sievers, PB. Beitr. XII, 455 f.; K. Luick, ib. XIII, 389 ff., XV, 441; F. Kaufmann, XV, ib. 360; Sievers, Pauls Grundriss, 875, 881; Sievers Altgerm. Metrik, §§ 88—96.

drei Hebungen brauchen aber ebensowenig wie die zwei Hebungen des normalen Verses nothwendigerweise alle gleich stark betont, noch auch braucht die Stellung der stärkeren Hebungen im Halbverse stets dieselbe zu sein. Im allgemeinen werden auch hier die alliterierenden Hebungen stärker betont worden sein als die nicht alliterierenden.

Sowohl hinsichtlich der Verwendung der Alliteration als auch seines Baues ist der Schwellvers mit dem normalen Verse enge verwandt.

1. Die Alliteration. Der erste Halbvers hat gewöhnlich Doppelalliteration, und zwar in der Regel auf der ersten und zweiten Hebung, wie *geséoð sórga mǽste* Crist 1209, seltener auf der zweiten und dritten: *wǽron hyra rǽdas ríce* Dan. 497; bisweilen auch auf der ersten und dritten: *líf hēr mén forlēosað* Reiml. 56. Hin und wieder begegnet auch dreifache Alliteration: ***dól*** *bið sē þe him* ***dríhten*** *ne* ***ond****rǽdeð* Seef. 106; ***þý*** *sceal on* ***þ****éode ge****þ****éon* Gn. Ex. 50; sowie auch einfache Alliteration, die dann seltener die erste Hebung trifft, wie in ***cý****ning sceal ríce héaldan* Gn. Cott. 1, als die zweite:

þæt sē wǽre ***m****íhta wáldend* | *sē þe híe of þam* ***m****írce*
genérede Dan. 448.

2. Den Hauptstab trägt in der Regel die zweite Hebung des zweiten Halbverses, wie es auch in dem zuletzt citierten Langverse der Fall ist, und nur ausnahmsweise die erste, wie:

St*ýran sceal mon* ***str****óngum mōde.* | ***St****órm oft hólm gebríngeð*
Gn. Ex. 51.

§ 29. Der Bau der Schwellverse. Der Bau, resp. die Entstehung des Schwellverses ist entweder mit Sievers so aufzufassen, dass einem sonst normalen Verse ein Fuß, meist von der Form ́–. . . . (das heißt eine betonte Silbe nebst einer oder mehreren unbetonten), selten von der Form ×́– vorgesetzt wurde, oder mit Luick so, dass eine Verschmelzung zweier Normalverse stattfand in der Weise, dass mit der zweiten Hebung eine Abfolge eingetreten sei, als ob sie die erste Hebung eines der fünf Typen wäre;

so z. B. können auf folgende Art zwei normale Halbverse zu halben Schwellversen verschmolzen sein:

A + *C* zu *AC*:
–́×–́×
×–́–́×
–́×–́–́×

oder *A* + *D* zu *AD*:
–́×–́×
–́–́×̀×
–́×–́–́×̀×

oder *B* + *C* zu *BC*:
×–́×–́
×–́–́×
×–́×–́–́×

oder *C* + *A* zu *CA*:
×–́–́×
–́×–́×
×–́–́×–́×

Da Sievers selbst dieser Luick'schen Auffassung, wenigstens mit Rücksicht auf die allerdings zweckmäßige schematische Bezeichnungsweise, beigetreten ist, so schließen wir uns ihr gleichfalls an.

Die aus den betreffenden Combinationen sich ergebenden 15 verschiedenen Formen sind indes nicht sämmtlich zur Ausbildung gelangt. Dagegen liegen, die Sievers'schen Untertypen mit in Betracht gezogen, 18 Formen von regelrechten Schwellversen vor, die indes auch noch wieder durch die bekannten Mittel, wie Auflösung der Hebungen, Verschiedenheit der Silbenzahl der Senkungen, mannichfach variiert werden können.

Wir können hier nur die gebräuchlichsten derselben mittheilen und verweisen im übrigen auf Sievers, Altgerm. Metrik, § 95.

§. 30. Von allen Schwellvers-Typen bei weitem der häufigste (c. 525 Belege) ist der

a) Typus *AA*: –́× . . . . . –́× . –́×, z. B. *wéaxan wíte-brṓgan. (Hǽfdon hie wrṓhtgetḗme)* Gen. 45 oder mit Auflösung der ersten Hebung: *súnu mid swéordes écge* Gen. 2857 *a*; im zweiten Halbvers: *féla biđ fýrwet-géornra* Gn. Ex. 102 *b*; der zweiten Hebung: *þǽr þū þólades síđđan* Crist 1410 *b*; aller drei Hebungen: *hýre þæs fǽder on róderum* Jud. 5 *b*.

Hauptsächlich aber wird die Variation dieses Typus bewirkt durch die Vermehrung der Silbenzahl in der ersten Senkung, die in beiden Halbversen zwischen 1 und 6 schwanken kann. Gleichzeitig sind dann auch noch die üblichen Auflösungen möglich, wie folgende Beispiele zeigen

werden: Gewöhnlicher Typus (sehr häufig): –́×× ‖ –́× | –́×: *grímme wið gód gesómnod* Gen. 46 *a*; mit Auflösung der ersten Hebung: ***réced*** *ofer* ***rēadum*** *gólde* Gen. 2404 *a*; der beiden letzten Hebungen: ***snūde þā snóteran ídese*** Jud. 55 *a*; dreisilbige Senkung (–́××× ‖ –́× | –́×): ***mēda*** *syndon* ***mícla þína*** Gen. 2167; mit Auflösung der ersten Hebung: *wíton hyra hýht mid drýhten* Guthl. 61 *b*; vier-, fünf- und sechssilbige Senkung (–́× . . . . . ‖ –́× | –́×): ***ǽleð*** *hȳ mid þȳ* ***éaldan*** *líge* Crist 1547 *a*; ***síððan*** *hē hæfde his gāst onsénded* **Kreuz** 49 *b*; ***bétre*** *him wǣre þæt he* ***brōðor*** *āhte* Gn. Ex. 175 *a*.

Seltener **hat** der zweite Fuß zwei unbetonte Silben, wobei der erste entweder eine oder auch zwei enthalten kann, also *a)* –́× ‖ –́×× | –́× oder *b)* –́×× ‖ –́×× | –́×; *a) swā þū A'bele wūrde* Gen. 1019 *b*; mit Auflösung der ersten Senkung: ***sígor and sōðne geléafan*** Jud. 89 *a*; *b)* ***rínca*** *tō* ***rūne*** *gegángan* Jud. 54 *a*.

b) Der Typus *A* 2 *A* (–́×̀ –́× –́×), also der durch tieftonige Senkung nach der ersten Hebung gesteigerte Typus *AA*, ist gleichfalls ziemlich oft, aber doch nach Sievers nur in 20 Fällen anzutreffen, und zwar nur im ersten Halbvers: *wǣrfæst wíllan mīnes* Gen. 2168; mit Auflösung der letzten Hebung: ***þéarlmōd þéoden*** *gúmena* Jud. 66; mit zweisilbiger zweiter Senkung: ***frēobèarn fæðmum*** *beþéahte* Gen. 2867.

c) Der Typus *A*A* (–́ . ×̀× . | –́× . | –́×), also der erweiterte Typus *AA*, begegnet, doch auch nur im ersten Halbvers, gleichfalls öfters: *ārlēas of ēarde þínum* Gen. 1019; mit Auflösung der ersten Senkung: ***béalofùl*** *his* ***béddes*** *nēosan* Jud. 63; mit erweiterter Senkung: *hrēohmōd wæs sē hǣðena þēoden* Dan. 242, *ǣrfæst æt écga gelācum* Bw. 1168.

d) Der Typus *AB* (–́× . . . –́× . –́) kommt gleichfalls häufiger vor (c. 30 Belege), z. B.: *éorðan ȳðum þéaht* Räts. 17, 3, *wǣsceð his wārig hrǽgl* Gn. Ex. 99.

e) Der Typus *AC* (–́× . . . –́ –́×) gehört auch zu den häufiger vorkommenden Typen (29 Belege): *hríncg þæs hēan lándes* Gen. 2854, *wlítige tō wóruldnýtte* Gen. 1016.

f) Der Typus *AD* (–́× . . –́ –́×̀×) ist seltener: ***béalde*** *býrnwíggènde* Jud. 17 *a*, ***Jūdas*** *hire ongēn þíngòde* El. 609.

g) Der Typus *AE* (´×..´`××.´) ist dagegen wieder etwas zahlreicher vertreten: *swéord and swâtigne hélm* Jud. 338; *sǽgde him únlýtel spéll* Gen. 2405.

h) Der Typus *BA* (×.´×...´×.´×) kommt häufiger vor als die beiden zuletzt genannten (c. 120 Belege). Der einfache Typus ×´×´×´×: *ālǽten líges gánga* Dan. 263; mit zweisilbiger erster Senkung (×´××´×´×) *āwýrged tō wídan áldre* Gen. 1015*a*; mit dreisilbiger (´×××´×´×): *hȳ twēgen sceolon tǽfle ymbsíttan* Gn. Ex. 182. Nur selten ist die Eingangssenkung zweisilbig.

i) Der Typus *BB* (×.´×...´×.´) dagegen ist nicht häufig; *gebīdan þæs he gebǽdan ne mǽg* Gn. Ex. 150*a*, mit Auflösung zweier Hebungen: *ofercúmen bið hē ǽr hē ācwéle* ib. 114*a*.

k) Der Typus *BC* (×..´×...´´×) begegnet gleichfalls seltener: *and nāhte éaldféondum* Dan. 454; *þæt mæg wítes tō wéarnínga* Crist 922.

l) Der Typus *BD* (×.´×..´´`××) ist wieder etwas häufiger: *on éorðan únswǽslīcne* Jud. 65; *ālédon hīe þǽr límwérigne* Kr. 63.

m) Der Typus *CA* (×´´×.´×) gehört zu den häufigeren: *geséoð sórga mǽste* Crist 1209; *tō cwále cníhta féorum* Dan. 226.

n) Der Typus *CC* (×....´´`×) kommt gleichfalls öfters vor: *þæt wæs gód ǽlmíhtig* Kr. 39*b*; mit Auflösung der ersten Hebung: *ne sē brýne béotmǽcgum* Dan. 265*a*; der zweiten: *þē þæt wéorc stāðoláde* Andr. 800.

Die übrigen von Sievers, Altgerm. Metrik, § 95, noch aufgestellten Combinationen begegnen so selten, dass sie hier unerwähnt bleiben können.

Über die Möglichkeit vierhebiger Schwellverse vgl. ibid. § 96.

§ 31. Strophenbildung und Reim. Die Strophenbildung ist dem angelsächsischen Epos unbekannt (vgl. S. 16, Anm). Über gewisse Ansätze dazu, in Sängers Trost, dem Runenlied, den Psalmen und Hymnen, dem ersten Räthsel und den Gnomica Exoniensia, die allenfalls mit den altfranzösischen Tiraden zu vergleichen wären, s. Sievers,

Altgerm. Metrik, § 67 und die dort citierten Special-Untersuchungen.

Der Endreim findet dagegen neben der Alliteration öfters, jedoch meistens ohne festes Princip, in den angelsächsischen Dichtungen Verwendung. Nur im Reimlied und in einigen zusammenhängenden Stellen anderer Gedichte (nämlich Elene 1236—1251; Crist 591—595, 1644 ff.; Andreas 869 ff.) ist er mit Bewusstsein durchgeführt.

Der Reim ist dort entweder stumpf, wie in *nān : tān*, Reiml. 78, *rād : gebād* ib. 16; *onlāh : onwrāh* ib. 1, oder klingend: *wóngum : góngum* ib. 7; *lóngum : getóngum* ib. 8; *géngdon : méngdon* ib. 11, oder dreisilbig (gleitend): *hlýnede : dýnede* ib. 28; *swínsade : mínsade* ib. 29; *bífade : hlífade* ib. 30 etc.

Hinsichtlich ihrer Stellung sind die Reime in zwei Hauptclassen zu sondern, nämlich *a)* Innen- oder Binnenreime, wie *hónd rónd gefèng* Bw. 2609; namentlich häufig bei Compositis, wie *wórdhórd onlèac* Bw. 259 *b*, bei Additionsformeln wie *wórdum and bórdum* El. 24 *b* und als grammatischer Reim, wie *béarn æfter béarne* Gen. 1070 *a*; *b)* Endreime, wodurch in der Regel die zwei Halbverse einer Langzeile mit einander verbunden werden, wie

Sǽcgas mec sǽgon, sýmbel ne ālǽgon Reiml. 5,

öfters gleichzeitig auch, namentlich im Reimlied, zwei, bisweilen vier oder mehr aufeinander folgende Langzeilen.

Bezüglich ihrer Qualität sind die angelsächsischen Reime gleichfalls in zwei Hauptclassen zu sondern, nämlich *a)* in eigentliche Reime, wie *hond : rond*; *gefǽgon : geþǽgon* und *b)* in Assonanzen, wie *wæf : læs* El. 1238; *wrāðum : ārum* Crist 595; *lífodon : wúnedon* Andr. 870.

Für sonstige Unterarten, die etwa noch angenommen werden könnten, vgl. Sievers, Altgerm. Metrik, §§ 99—102, und die dort angegebene Literatur, sowie die Bemerkungen über den Reim im II. Buche, II. Abschnitt, Kap. 1 dieses Werkes.

KAPITEL 3.

Die weitere Entwickelung der alliterierenden Langzeile freier Richtung in spätangelsächsischer und mittelenglischer Zeit.

A. Übergangsformen.

§ 32. Die alliterierende Langzeile war die einzige in der angelsächsischen Poesie bekannte Versart und blieb in derselben bis zu Ende der ersten, angelsächsischen oder altenglischen Sprachperiode in Gebrauch.

Im elften Jahrhundert aber begannen sich, wie schon bemerkt, die Gesetze dieses Metrums hinsichtlich der Anwendung des Stabreimes zu lockern, und ferner machte sich mehr und mehr das Eindringen des Endreimes in die Langzeile bemerkbar, wodurch sie in der Folge zu zwei Kurzzeilen aufgelöst wurde. Dieser Vorgang ist daher für die weitere Entwickelung der englischen Verskunst von besonderem Interesse. Derselbe ist, wie bereits oben bemerkt, zweierlei Art:

1. systematische Verbindung des Endreims und der Alliteration,

2. willkürliche, zufällige Combination beider Reimarten in der Langzeile.

Die erstere ist nie in der angelsächsischen Poesie populär geworden. Sie ist nur durch die wenigen oben citierten Proben vertreten. Hier sind die beiden Halbverse jedes Langverses, die im übrigen in Bezug auf ihren Rhythmus und die Verwendung des Stabreimes ganz den alten Regeln entsprechen und nur durch einen gleichmäßigeren Bau sich auszeichnen, durchweg durch den Endreim noch enger miteinander verbunden, und zwar kommen stumpfe, klingende und gleitende (dreisilbige) Reime vor.

wúniendo wǽr | *wílbec biscǽr.*
Scéalcas wǽron scéarpe, | *scýl wæs héarpe,*
hlúde hlýnede; | *hléoðor dýnede,* Reiml. 26—28.

Der Versrhythmus ist gewöhnlich fallend, vor allem durch den Typus *A*, seltener *D* und *E* vertreten, doch kommen auch die Typen *B* und *C* vor. Vermuthlich liegt dieser besonderen Versart das Vorbild mittellateinischer Gedichte oder

wohl eher noch der skandinavischen Runhenda zugrunde, deren Bekanntwerden in der angelsächsischen Poesie durch den im zehnten Jahrhundert lebenden altnordischen Dichter Egil Skalagrimsson, welcher sich zweimal in England an König Äthelstans Hof aufhielt, veranlasst worden sein mochte.

§ 33. Interessanter als diese systematische Combination von Alliteration und Endreim, ist die willkürliche, mehr zufällige Verbindung beider Reimarten, welche sich im elften Jahrhundert mit Entschiedenheit in der nationalen Langzeile bemerkbar macht.

Vereinzelte Fälle von Endreim oder Assonanzen tauchen schon in den ältesten angelsächsischen Dichtungen auf, indem gewisse, durch derartigen Gleichklang verbundene, meistens Innenreim bewirkende Phrasen in der Alliterationspoesie Verwendung fanden, z. B.:

siþþan ic hónd and rond | *hébban míhte,* Bw. 656
sǽla and mǽla: | *þæt is sóð métod!* ib. 1611 etc.

In anderen Fällen stellten sich Reime zum Schlusse der Halbverse zufällig ein:

Hrōðgār máðelode, | *hílt sceáwode,* Bw. 1687
Wýrmum bewúnden, | *wítum gebúnden* Jud. 115 etc.

Beispiele dieser Art kommen in bemerkenswerter Anzahl in den älteren angelsächsischen Dichtungen vor und nehmen mit der Zeit numerisch entschieden zu, so dass Beowulf, Andreas, Judith, Byrhtnoth, Be dōmes dæge eine aufsteigende Reihe bilden.

Auch aus den beiden zuletzt genannten, noch immer vorwiegend in rein alliterierenden Versen geschriebenen Dichtungen mögen hier einige beliebig zwischen den normalen Langzeilen auftauchende, reimend alliterierende, resp. bloß reimende Verse citiert werden:

Býrhtnōð máðelode, | *bórd háfenode,* By. 42
ǽfre embe stúnde | *he séalde sume wúnde,* ib. 271
þǣr þā wǽterbúrnan | *swégdon and úrnon,* Dom. dæge 3
ínnon þam gemónge | *on ǽnlicum wónge;* ib. 6
nū́ þū scealt gréotan | *téaras géotan.* ib. 82.

So darf man wohl annehmen, dass der Endreim auch ohne die Einführung der normännisch-französischen Poesie in England dort allmählich in Gebrauch gekommen wäre,

wenn es auch nicht zu leugnen ist, dass er erst durch das Vorbild der französischen Poesie daselbst populär wurde.

Ob nun dies auch schon für das häufigere Auftauchen des Reimes in einigen noch kurz vor der normännischen Eroberung geschriebenen angelsächsischen Denkmälern, wie z. B. Byhrtnoth, Be dōmes dæge, den Abschnitt der Sachsenchronik vom Jahre 1036 gilt, oder ob wir hier den Einfluss mittellateinischer gereimter Hymnenpoesie oder endlich eine Ein- und Nachwirkung der vorhin erwähnten altnordischen Dichtungsart zu erkennen haben, das ist schwer zu entscheiden.

Immerhin scheint uns gegen Ende des angelsächsischen Zeitraums wegen der immer inniger werdenden Beziehungen des Inselreiches zu dem benachbarten französischen Festlande der combinierte mittellateinisch-französische Einfluss auf die englische Rhythmik von größter Bedeutung, namentlich hinsichtlich des Vordringens des Reimes gewesen zu sein, worauf ja auch das Eindringen romanischer Bestandtheile in die Sprache schließen lässt.

In umfangreicherem Maße tritt die Combination von Alliteration und Endreim in der nationalen Langzeile erst in dem genannten Stück der Sachsenchronik sowie dann nochmals in einem anderen Abschnitt vom Jahre 1087 auf.[1])

Diese Verse unterscheiden sich von denjenigen des Reimliedes namentlich dadurch, dass sie keinen so gleichmäßigen Bau in den beiden Halbversen haben wie jene, und dass Reim und Alliteration nicht in allen combiniert vorkommen, sondern dass sich hier alliterierende Langverse, reimendalliterierende und bloß reimende Verse in beliebiger Aufeinanderfolge mischen, so z. B. in dem Passus v. 4—7 aus dem erstgenannten Abschnitt der Chronik (1036):

*súme hī man **bénde**, | súme hī man **blénde**,*
*súme man **hámelode** | and súme **héanlīce** **hǽttode**;*
*ne wearþ **dréorlīcre** **dǽd** | **gedōn** on þisan éarde,*
siððan Déne cōmon | and her frýð námon!

Ähnlich gebaut, nur im ganzen unrhythmischer, sind die Verse des Abschnittes der Chronik vom Jahre 1087,

---

[1]) Unwichtigere Denkmäler von zum Theil unbestimmtem metrischen Charakter sind erwähnt worden von Luick, Pauls Grundriss, IIa, S. 998/9.

wo sogar einige Verse vorkommen, die weder durch Alliteration noch durch Endreim der Halbverse mit einander verbunden sind, sondern lediglich vier Hebungen aufweisen, vgl. vv. 1—5:

Castelas he let wyrcean | *and earme men swiðe swencean.*[1]
Se cyng wes swa swiðe stearc | *and benam of his under-þeoddan*
manig marc goldes | *and ma hundred punda seolfres;*
þat he nam be wihte | *and mid mycelan unrihte*
of his landleode | *for litelre neode.*

Ein anderer Abschnitt der Chronik dagegen, nämlich derjenige vom Jahre 1065, ist durchaus in strengen alliterierenden Langzeilen geschrieben. In diesen beiden Richtungen, die wir die strenge oder conservative und die freie nennen wollen, setzte sich die Entwickelung der nationalen Langzeile während der folgenden Jahrhunderte fort.

B. Sprichwörter Älfreds und Layamons Brut.

§ 34. Wir betrachten zunächst die Weiterentwickelung der freien Richtung, deren Repräsentanten sich an die zuletzt erwähnten Proben aus der Sachsenchronik in der Form unmittelbar anschließen. Die hierher gehörigen Denkmäler sind die sogenannten Sprüche Älfreds ed. R. Morris (EETS. vol. 49) und Layamons Brut ed. Sir Frederic Madden, London 1847, 3 vols. Es wird zweckmäßig sein, von jedem derselben eine kurze Probe mitzutheilen. Aus Älfreds Proverbs wählen wir Nr. 15 (vv. 247—267):

þus queþ Alfred:
Ne schal-tu néuere þi wíf | *by hire wlýte chéose,*
for néuer none þínge | *þat heo tó þe brýngeþ;*
ac léorne hire cúste, | *heo cúþeþ hi wel sóne;*
for móny mon for áyhte | *úvele i-áuhteþ.*
And ófte mon of fáyre | *frákele ichéoseþ.* 255/6.
Wó is him þat úvel wíf | *brýngeþ to his cótlýf;*
só is him alýve | *þat úvele ywýueþ.*
For hé schal uppen éorþe | *dréori i-wúrþe.*
Mónymon síngeþ | *þat wíf hom brýngeþ.*
Wíste he hwat he bróuhte, | *wépen he mýhte.* 265/6.

[1]) Von hier an unterlassen wir die Bezeichnung der Quantitätsverhältnisse der Vocale. In diesem Passus erschien außerdem die Bezeichnung der hier recht unsicheren rhythmischen Betonung nicht thunlich.

Der Versbau Layamons möge durch einen Passus vorgeführt werden aus Band II der Madden'schen Ausgabe, vv. 13841/2—13881/3:

þa ánswerede þe óðer | þat was þe áldeste bróðer: 13841/2
„Lust me nú, lauerd kíng, | and ích þe wullen cúðen
what cníhtes we béóð, | and whanene we icúmen séóð.
Ich hátte Héngest, | Hórs is mi bróðer;
we beoð of A'lemaínne, | áðelest alre lónde; 13849/50
of þat ílken ænde | þe A'ngles is iháten.
Béoð in ure lónde | sélcúðe tíðènde:
vmbe fíftène ȝér | þat fólc is isómned,
al ure lédene fólc, | and heore lóten wérpeð;
vppen þán þe hit fáleð, | he scal uáren of lónde; 13859/60
bilæuen scullen þa fíue, | þa séxte scal fórð-líðe
út of þan léode | to úncúðe lónde;
ne beo he ná swa léof mon | vórð he scal líðen.
For þer is fólc swíðe múchel, | mǽre þene heo wálden:
þa wíf fareð mid chílde | swa þe déor wílde; 13869/70
æueralche ȝére | heo béreð chíld þère.
þát beoð an us féole | þat we fæ̀ren scólden;
ne míhte we bilæue | for líue ne for dǽðe,
ne for náuer nane þínge, | for þan fólc-kínge.
þús we uerden þére, | and for þí beoð nu hére, 13379/80
to séchen vnder lúfte | lónd and godne láuerd.

Zwar muss erwähnt werden, dass durch diese Stellen nur der metrische Charakter der beiden Denkmäler im allgemeinen veranschaulicht werden kann, deren Versbau an manchen Stellen wegen der noch willkürlicheren Mischung verschiedenartiger Versformen oder des Vorwiegens einzelner derselben erheblich von diesen Proben abweicht. Doch genügen dieselben, um zu zeigen, dass, ähnlich wie in den oben citierten Abschnitten aus der Sachsenchronik, vier hinsichtlich der Verwendung von Reim und Alliteration verschiedene Versformen in denselben vorkommen, nämlich:

1. Rein alliterierende Langzeilen, die in großer Zahl vorhanden sind und in dem ersten Theile von Layamons Brut sicherlich, vielleicht sogar überhaupt, den größten Bestandtheil desselben ausmachen, z. B. Prov. 16, vv. 247/8, Layamon vv. 13847/8, 13849/50, 13851/52, 13855/6, 13857/8, 13859/60, 13867/8, 13881/2 oder

Búte if he béo | in bóke iléred. Prov. III, 65/66
þat his blód and his bráin | bá weoren todáscte. Lay. 1468/9.

2. Reim (bzw. Assonanz) und Alliteration combiniert; gleichfalls recht zahlreich, z. B. Prov. XVI, vv. 253/4, Lay. 13841/2, 13845/6, 13869/70, 13873/4, 13875/6, 13879/80 oder

þat þe chíriche habbe grýþ | and þe chéorl beo in frýþ. Prov. V, 93/94
his sédes to sówen, | his médes to mówen. ib. 95/6
biuóren wende Héngest, | and Hórs him alre hǽndest; Lay. 13973/4
Heo cómen into hálle, | hǽndeliche álle; ib. 13981/2.

3. Lediglich reimende (resp. assonierende) Verse ohne Alliteration, gleichfalls nicht selten begegnend, z. B. Prov. XVI, 249/50, 257/8, 259/60, 261/2, 263/4, 265/6, Lay. 13853/4, 13871/2, 13877/8, oder

And his plóuh beo idrýue | to ure álre bihóue; Prov. V, 97/8
þe póure and þe ríche | démen ilýche; ib. IV, 80/1
On Itálȝe heo comen to lónde, | þer Róme nou on stóndeþ. Lag. 106/7
fele ȝér under súnnan | nas ȝet Róme biwónnen. ib. 108/9.

4. Lediglich rhythmisch gehobene Verse ohne Reim und Alliteration, verhältnismäßig selten vorkommend und wohl manchmal auf eine Verderbnis des Textes zurückzuführen. Beispiele:

he may béon on élde | wénliche lórþeu; Prov. VI, 101/2
we habbeð séoue þúsund | of góde cníhten. Lay. 365/6.

Diese vier verschiedenen Versformen wurden aber sicherlich von den Dichtern nicht als rhythmisch ungleiche, sondern als durch einen allen Versen im wesentlichen gemeinsamen gleichartigen Versrhythmus einander gleichwertig empfunden.

§ 35. Die Frage ist nun, wie ist dieser Rhythmus beschaffen? Auf die nach meiner Überzeugung irrige Antwort, die Trautmann auf diese Frage gegeben hat, der nachzuweisen suchte, dass in den Halbversen Layamons eine angeblich auch sonst noch vielfach in der alt- und mittelenglischen Poesie begegnende Nachbildung des Otfrid'schen Metrums vorliege, kann hier nicht näher eingegangen werden. Die Literatur über diese namentlich von dem Schreiber dieser

Zeilen bestrittene Hypothese (vgl. S. 75, Anm.) findet sich verzeichnet bei Körting, Encyklop. der engl. Philologie, S. 388, und von Luick in Pauls Grundriss d. german. Philologie, IIa, S. 1004. Von dem letzteren Gelehrten ist daselbst die schon vor Trautmann von den meisten Forschern erkannte, von dem Verfasser des vorliegenden Werkes, Metrik, I, §§ 67—73, näher begründete Abstammung des Layamon'schen Verses aus der altenglischen alliterierenden Langzeile noch weiter dadurch im einzelnen wesentlich gestützt worden, dass er das Vorkommen der fünf Sievers'schen Typen der altenglischen alliterierenden Langzeile, wenn auch mit wesentlichen Modificationen, gleichfalls in dem Layamon'schen Metrum nachgewiesen hat. Nur können wir nicht in jeder Hinsicht der Luick'schen Auffassung von der Entstehung und dem Wesen dieses Metrums zustimmen, weshalb hier etwas näher auf seine Ansicht einzugehen sein wird.

Was zunächst die Entstehung des Layamon'schen Verses anlangt, so knüpft Luick an die Sievers'sche, in Pauls Grundriss, IIa, S. 869 ff., und in der „Altgermanischen Metrik", S. 139 ff., entwickelte Hypothese an, dass der historische altgermanische, recitativisch und daher nicht taktierend behandelte Stabreimvers aus einem urgermanischen viertaktigen Gesangvers abzuleiten sei. Dieser sei in England, meint Luick, obwohl, wie er zugibt, Proben eigentlicher in diesem Versmaße abgefasster Lyrik fehlen, nie gänzlich ausgestorben und später in dem Metrum Layamons und dessen Vorstufen wieder zutage getreten. Für diese auf einer wenn auch noch so geistvollen und gelehrten Hypothese begründete Theorie fehlen die thatsächlichen Beweise. Vielmehr spricht der Umstand, dass die Vorstufen des Layamon'schen Verses sich bis in die streng alliterierenden altenglischen Dichtungen zurückverfolgen lassen und also doch einen mit diesen gleichartigen Rhythmus haben müssen (vgl. S. 55), entschieden dagegen.

Ebenso wenig wie diese zwischen rein alliterierenden Versen stehenden und daher doch auch recitativisch behandelten Vorstufen gibt sich der Layamon'sche Vers, wie weiter behauptet wird, als ein durchweg taktierender, außer zwei Haupthebungen noch zwei Nebenhebungen enthaltender Vers zu erkennen. Dagegen spricht vor allen Dingen der

Umstand, dass zu Beginn und im ersten Theile des Werkes, wenn auch der Reim schon dort sich öfters bemerkbar macht, die alliterierenden Langzeilen entschieden vorwiegen (in dem, Altengl. Metrik S. 152/3, citierten Passus von 40 Langversen, vv. 106—185, begegnen z. B. 33 meist regelmäßig alliterierende Langzeilen und nur 5 gereimte Verse, davon zwei zugleich alliterierend), und dass sie selbst inmitten der Layamon'schen Chronik, „wo wir bereits eine sichere Verstechnik voraussetzen dürfen", an gewissen Stellen noch ebenso oft vorkommen wie die Reimverse; so begegnen z. B. in dem oben (S. 58) citierten Passus von 21 Langversen 11 alliterierende und 10 reimende Langzeilen. In der Fortsetzung dieses Passus, vv. 13883—13940, 29 Langverse umfassend (citiert Altengl. Metrik, S. 156), ändert sich dann das Verhältnis. Die Zahl der rein alliterierenden Verse beträgt nur 7, diejenige der gereimten (resp. assonierenden) dagegen 22, von denen aber 11 zugleich alliterierend sind.

Wenn daher auch wohl von einer „Vernachlässigung des Stabreimes und immer häufiger werdenden Anwendung des Endreimes" gesprochen werden kann, so entpricht es doch meines Erachtens den thatsächlichen Verhältnissen nicht, wenn behauptet wird, dass „die Alliteration ihre alte Rolle eingebüßt habe und bloßer Schmuck des Verses sei". Im Gegentheil, in dem ersten Theil des Werkes dient der Stabreim noch vorwiegend und im weiteren Verlaufe desselben in ausgedehntem Maße als Bindemittel der beiden Kurzzeilen zu einem Langverse. Erscheinen auch die Gesetze für die Verwendung des Stabreimes gelockert, namentlich hinsichtlich der Stellung des öfters an vierter Stelle stehenden Hauptstabes, oder anderer erst in Älfric'scher Zeit auftauchender Freiheiten, so enthalten doch beide Denkmäler, wie schon die mitgetheilten Proben erkennen lassen und wie Altengl. Metrik, S. 150 ff. durch zahreiche Beispiele belegt worden ist, eine große Anzahl von Versen, in denen die Alliteration in durchaus regelmäßiger Weise zur Verwendung gelangt ist. Wenn daneben häufig und in der zweiten Hälfte der Chronik Layamons immer häufiger der Reim als Bindemittel der beiden Halbverse benützt wird so ist dies nach unserer Überzeugung mit viel größerer Wahrscheinlichkeit dem durch die andauernde Beschäfti-

gung Layamons mit seiner Vorlage immer stärker werdenden Einfluss der in kurzen, achtsilbigen, paarweise gereimten Versen abgefassten Chronik des Wace zuzuschreiben, als dem angeblichen Bemühen des Dichters, in dem immerhin nur hypothetischen „urgermanischen, viertaktigen Gesangvers“ zu dichten, sowie ferner auch der Umstand, dass in manchen mehr oder weniger durchgereimten Partien (keineswegs in allen oder in den meisten), z. B. in dem zuletzt citierten Passus, vv. 13883—13940, ein taktierender Rhythmus deutlicher zu Tage tritt, nur auf die Einwirkung der französischen Vorlage zurückzuführen ist.

Wie hätte auch Layamon, wenn er schon beabsichtigte, sich des urgermanischen, viertaktigen Gesangverses, der ihm doch also geläufig sein musste, für seine gewiss nicht zum Gesang bestimmte Bearbeitung der Wace'schen Reimchronik zu bedienen, dazu kommen sollen, den Anfang und die erste Hälfte seines Werkes vorwiegend und überhaupt einen erheblichen Bestandtheil des Gesammtwerkes in einem Metrum zu schreiben, von welchem der taktierende Endreimvers nur eine geringe, der nationale nicht taktierende Stabreimvers dagegen den Hauptbestandtheil ausmacht? So kann man also doch wohl nicht sagen, dass der Verfasser im Verlauf der Arbeit öfter in den Stabreimvers zurückfalle, sondern umgekehrt: von dem zu Anfang entschieden bevorzugten nationalen und ihm geläufigen Stabreimvers geht er im Laufe der Arbeit mehr zum Reimverse seiner Vorlage über, ohne aber den ersteren deswegen aufzugeben. Stabreim und Endreim, die er bald gesondert, bald combiniert verwendet, blieben ihm offenbar gleichwertige Bindemittel seiner Kurzzeilen.

§ 36. Ebensowenig wie der Behauptung, der Layamonsche Vers sei durchwegs oder principiell taktierend, kann von unserem Standpunkte aus der weiteren Behauptung, derselbe enthalte zwei Haupt- und zwei Nebenhebungen, welche letzteren, namentlich im klingenden Ausgange, auch eine Silbe treffen können, die keinen sprachlichen Ton trage, zugestimmt werden.

Gegen diese Behauptung spricht vor allem die Behandlung des Reimes bei Layamon und seinen Vorstufen.

Es kommen nämlich bei Layamon, ebenso wie bei früheren alt- und mittelenglischen Dichtern, nicht nur eigentliche Reime vor, sondern auch Assonanzen und sonstige noch mangelhaftere Gleichklänge, die deren Stelle vertreten sollen.

Zu der ersteren Gruppe gehören Reime, wie die einsilbigen *seon: beon* 13837/8, *king: þing* 13883/4, *cniht: riht* 13887/8, aber auch Reime wie *mon: anān* 13605/6, 13615/6, *mon: dōn* 13665/6, 13677/8 *wīn: in* 14349/50, 14998/9, *chin: wīn* 14994/5; ferner die zweisilbigen *icúmen: gúmen* 13787/8, *góde: flóde* 13791/2, *sóhten: róhten* 13803/4, *óðer: bróðer* 13841/2, *chílde: wílde* 13870/1, *þére: hére* 13871/2, *hálle: álle* 13981/2 etc., und es ist nach unserer Überzeugung kein Grund vorhanden, die zuletzt citierten zweisilbigen Reime anders zu betonen, als die ganz ähnlichen altenglischen Reime *wedde: aspédde* Andr. 1633, *wúnne: blúnne* ib. 1382, *bewúnden: gebúnden* Jud. 115, *stúnde: wúnde* Byrhtn. 271 u. a. m.

Zu der zweiten, noch zahlreicheren Kategorie gehören einsilbige assonierende Gleichklänge wie *tō: idōn* 13801/2, *lond: gold* 13959/60, *strong: lond* 13969/70 und zweisilbige wie *cníhten: kínges* 13793/4, *mónnen: ínnen* 13795/6, *wólden: lónde* 13821/2, *wólde: æthálden* 13823/4, *dríȝen: líuen* 13833/4, *iwíten: wúrðscìpen* 13835/6, *lónde: tíþènde* 13853/4, *féole: scólden* 13873/4, *bilǽue: dǽþe* 13875/6, *vnwráste: Críste* 13943/4, *æthǽlde: ánwàlde* 13949/50, *Péohtes: cníhtes* 13951/2, *lónde: strónge* 13953/4 etc.; die in altenglischen Reimen wie *wæf: læs* El. 1238, *onlāg: hād* ib. 1246 oder solchen wie *wrāðum: ārum* Crist 595, *lýre: cýme* Phön. 53. *rǽdde: tǽhte* By. 18, *flānes: genāme* ib. 71, *hlēorum: tēarum* Be dōmes dæge 28 u. a. m. ihre Analoga finden und nach unserer Überzeugung nicht anders zu behandeln sind als diese; d. h. die Stammsilbe ist nicht nur bei wirklichen Assonanzen, wie *cníhten: kínges, lónde: strónge,* sondern auch bei inlautenden consonantischen Gleichklängen, wie *Péohtes: cníhtes, mónnen: ínnen* als der Hauptbestandtheil des Reimes anzusehen, dem die Endungen, mögen sie nun genau oder ungenau reimen, nur als unwesentliche, tonlose, verklingende Silben sich anfügen, geradeso wie dies in den verwandten angelsächsischen Assonanzen der Fall ist. Wenn aber in diesen angel-

sächsischen, zum Theil mit volltönenden Endsilben versehenen Wörtern kein Anlass vorhanden, ja, es wegen des zweihebigen Rhythmus des Halbverses nicht möglich ist, den Endsilben einen Nebenton zu geben, so ist dies für gewöhnlich noch viel weniger bei den Wortformen des uns hier beschäftigenden mittelenglischen Verses statthaft. Ja, es wird dies noch weiter dadurch widerlegt, dass nicht selten, obwohl natürlich für gewöhnlich langstämmige betonte Silben solchen angeblich eine Nebenhebung tragenden Silben vorangehen, ein langstämmiges Wort mit einem kurzstämmigen reimt, in welchem Falle die folgende Silbe überhaupt ungeeignet ist, den Nebenton zu tragen; z. B. *flúȝen : únnifóge* 14043/4, *to-fóren : gréten* 14071/2, *scéres : wólde* 14215/6, *fáreð : iuéren* 14335/6, *icúmen : þréoien* 14337/8, *lágen (= laws) : lónde* 14339/40, *húnden : lúuien* 14480/1, *scóme : sóne* 14604/5, *cúmen : hálden* 14612/3, *scípe : bróhte* 14862/3, *fáder : unrǽdes* 14832/3, *fáder : rǽdes* 14910/11, *fóten : biscópen* 14821/2, *iwíten : scipen* 14251/2 *wíten : wenden* 15060/1, *gúme : bisíden* 15224/5, *fréondscìpe : séoluen* 15226/7, *wúde : wéien-lǽten* 15508/9, *ibóren : béarne* 15670/1, *biȝáte : wéorlde-rìche* 15732/3, *scáðe : fólke* 15784/5, *biswíken (Pt. Perf.) : cráften* 29016/7, *aȝíuen : ȝélden* 29052/3, *biuóren : fúsen* 29114/5, *súne : þéode* 29175/6, *idríuen : kínerìchen* 29177/8, *grúpen (Perf. Plur.) : múȝen* 29279/80, *stúden (= places) : bérnen* 29285 6 etc.

Die einzigen Fälle, in denen eine Nebenhebung für die unbetonte Endsilbe erforderlich zu sein scheint, sind Reime wie die folgenden: *hálì : forþí* 13915/6 (vgl. Altengl. Metr., S. 160); *men : cómèn* : 13997/8 (*MS. B. : men : here), men : dédèn* 13975/6, *isómned wès : lóndès* 25390/1 und ähnliche; vgl. über das Wesen dieser Reime namentlich des Verfassers „Metrische Randglossen II“ in Englische Studien X, 192 ff., besonders S. 199—200. Doch kommen Reime dieser Art gegenüber den gewöhnlichen, gleichartig zweisilbigen mit verklingenden Endungen, in so verschwindender Anzahl und noch dazu gewöhnlich in Versen, die eine rein alliterierende Skansion zulassen oder unsicher überliefert sind, vor, dass sie für die allgemeine rhythmische Betonung der Endsilben und damit für den Gesammtrhythmus der Layamon'schen Verse nichts beweisen (vgl. darüber noch weiter unten S. 69).

§ 37. Wenden wir uns nun der näheren Betrachtung des rhythmischen Baues derselben und der ihnen verwandten Verse in Älfreds *Proverbs* zu, so freuen wir uns, mit den Luick'schen Ausführungen mehr als bisher, wenn auch nicht völlig, in Übereinstimmung bleiben zu können.

Es ist das Verdienst Luicks, zum erstenmale nachgewiesen zu haben, dass die fünf Sievers'schen Typen der altenglischen alliterierenden Langzeile, und zwar sowohl die normalen Typen, die besonders in Älfreds *Proverbs* häufig begegnen, als auch, namentlich bei Layamon in viel größerer Anzahl die längeren Varianten in diesem sogenannten Layamon'schen Metrum gleichfalls wiederkehren, und zwar in allen vier oben (S. 58/9) unterschiedenen Versformen.

Wir müssen uns hier in diesem Grundriss aus Rücksicht auf den Raum damit begnügen, nur einige wenige Beispiele für jede der fünf Typen mitzutheilen.

Doch ziehen wir es vor, anstatt der Reihe nach für die einzelnen Typen *A, B, C, D, E* die Beispiele mittelst der betreffenden einzelnen Kurzverse anzuführen, stets zwei zusammenhängende Kurzverse zu citieren und die Typenart derselben mit $A+A$, A^*+B, B^*+C, C^*+E etc., wobei A^*, B^*, C^* etc. die unten näher zu betrachtenden erweiterten Typen bedeuten, *A, B, C* etc. die einfachen, davor zu setzen. Denn da die Kurzverse stets entweder durch die Alliteration oder durch den Endreim, resp. die Assonanz, oder durch beide Reimarten gemeinsam, oder endlich lediglich durch den Versrhythmus zu Verspaaren (wie Luick meint, zu taktierenden, also im wesentlichen rhythmisch gleichartigen Reimpaaren), die eine zusammengehörige Einheit, nach unserer Auffassung eine Langzeile, bilden, verbunden sind, so glauben wir dadurch am augenfälligsten die nach unserer Überzeugung irrige (oder wenigstens nur in gewissen Fällen, bei starker Beeinflussung des Metrums durch das romanische Versprincip richtige) Annahme von dem taktierenden Charakter des Layamon'schen Verses widerlegen zu können. Wir wählen absichtlich zum Theil die nämlichen Beispiele, die Luick in Pauls Grundriss II *a*, S. 1000 und 1001 gegeben hat, jedoch, wie gesagt, stets mit Hinzufügung des dazu gehörigen meist längeren Halbverses:

A + *A*: *Ich hátte Héngest,* | *Hórs is my bróðer;* Lay. 13847/8
*A** + *A*: *and ích þe wulle rǽchen* | *déorne rúnen,* Lay. 14079/80
B + *A*: *þær þa sǽxisce mén* | *þæ sǽ isóhten* ib. 14738/9
B (E?) + *A*: *hw hi héore líf* | *léde schólde.* Prov. I, 15/6
A + *B*: *lónges lýves,* | *ac him lýeþ þe wrénch;* ib. X, 161/2
*B** + *A*: *vmbe fíftene ȝér* | *þat fólc is isómned,* Lay. 13855/6
B + *C*: *and eoure léofve gódd* | *þe ȝe tó lúteð.* ib. 13891/2
B + *C*: *ne wurð þu néver so wód,* | *ne so wýn-drúnke,* Prov. XI, 269/70
A + *C*: *mi gást hine iwárðeð* | *and wírð stílle;* Lay. 17136/7
C + *C*: *for þat wéorc stóndeð* | *inne I'rlónde;* ib. 17176/7
*A** + *D*: *kómen to þan kínge* | *wíl-tíþende,* ib. 17089/90
D + *A**: *vólc únimete* | *of móni ane lónde,* ib. 16188/9
E + *E*: *fíf þusend mén* | *wúrcheð þer ón;* ib. 15816/7
*B** + *E*: *þæt he héfde to iwíten* | *séouen hundred scípen;* 15102/3
D + *A**: *for nys no wrt uéxynde* | *a wúde ne a wélde,* Prov. X, 168/9
*A** + *D*: *þat éuer mvwe þas féye* | *fúrþ ýp-holde;* ib. 170/1

Man sieht leicht, nur in solchen Fällen, in denen zwei gleiche Typen, wie *A*+*A*, *C*+*C*, *E*+*E* verbunden sind, lässt sich ein einigermaßen taktierender Rhythmus durchführen, bei den anderen Combinationen jedoch keineswegs.

§ 38. Wir wenden uns nun der viel zahlreicheren Classe solcher Verspaare oder Langverse zu, die in beiden Kurz- oder Halbversen längere, durch Auftakte oder innere Senkungen oder beide Erscheinungen erweiterte Variationen der fünf Typen aufweisen.

Bei diesen Versen lässt sich thatsächlich ein mehr gleichartiger, also dem taktierenden Metrum wenigstens ähnlicher Rhythmus wegen der größeren Anzahl von Senkungen, von denen gewöhnlich eine, selten zwei unter dem Einfluss des taktierenden Metrums der französischen Vorlage von dem Dichter mit stärkerer Betonung verwendet worden sein mögen, annehmen. Doch sind wir überzeugt, dass bei klingenden Versendungen, sofern diese, was in der Regel

der Fall ist, durch die tonlosen Endungen *-e, -en, -es, -eþ* und ähnliche gebildet werden, niemals oder wenigstens nur in ganz vereinzelten, für den Gesammtrhythmus nicht maßgebenden Fällen (vgl. S. 64) diese, in der Senkung stehenden Endsilben einen stärkeren Ton annehmen oder, wie Luick meint, eine Nebenhebung tragen können. Ebenso wenig können wir eine solche rhythmische Betonung für derartige Endsilben zugestehen, wenn sie im Innern des Verses stehen, und zwar nach unserer Auffassung gewöhnlich solcher, die den zuerst erwähnten einfacheren Verstypen zuzuzählen sind.

Wenn wir daher für die zumeist vorkommenden, typisch ausgebildeten Formen des Layamon'schen Metrums die Luick'schen Formeln acceptieren, so thun wir dies mit der nach unserer Auffassung nothwendigen Änderung, dass wir den von ihm angenommenen Nebenictus auf der letzten Silbe der Typen *A, C, D* beseitigen und nur seine Typen *B* und *E* unverändert annehmen. Wir erkennen somit in den typisch ausgebildeten Layamon'schen Versen, so weit es nicht rein alliterierende, zweihebige Verse, sondern reimende (resp. assonierende) oder alliterierend-reimende Verse sind, entweder viermal gehobene Verse mit stumpfen Endungen (Typus *B* und *E*) oder dreimal gehobene Verse mit klingendem Ausgang (Typus *A, C, D*), wobei wir der Kürze des Ausdrucks wegen die stärker betonten Senkungen als Hebungen gelten lassen, zu denen sie sich übrigens ja auch im Laufe der weiteren Entwicklung dieses Metrums allmählich gestalteten, und als welche sie in manchen Fällen vielleicht auch schon bei Layamon verwendet worden sein mögen.

Die Richtigkeit dieser Auffassung vorausgesetzt, entsprechen die Luick'schen Typen des Layamon'schen Verses folgenden Formeln, wobei die eingeklammerten Senkungen als facultativ anzusehen sind:

Typus *A*: (×)–́(×)×̇×–́×. Typus *B*: (×)×̇×–́(×)×̇×–́.
Typus *C*: (×)×̇×–́–́×. Typus *D*: (×)–́×–́×̇×.
Typus *E* (von Luick nicht genauer bezeichnet): ×–́(×)×̇××̇×–́.

Diese Typen können auch hier durch Auflösungen variiert werden, so dass Formeln entstehen, wie die folgenden:

A: (×)◡́×(×)×̇×–́×, *B*: (×)×̇×–́(×)×̇×◡́×,
C: (×)×̇×◡́×–́× u. a. m.

Weitere Variationen sind nicht nur durch zwei, sondern selbst durch mehrsilbige Senkungen und Auftakte anstatt einsilbiger möglich.

Außerdem ist noch eine öfters begegnende Variation von Typus *C* zu erwähnen, welche der Formel (×)×̀×–́×–́× entspricht und im Anschlusse an Paul und Luick (s. Pauls Grundriss, S. 912, 1001) wegen des durch die Stellung der Hebungen auf *C* hinweisenden Rhythmus, der aber doch auch mit *A* eine gewisse Ähnlichkeit hat, als C^a bezeichnet werden kann.

Folgende Beispiele, unter denen wir wieder manche der von Luick angeführten citieren, mögen diese Verstypen und ihre Verknüpfung zu Langversen (resp. Verspaaren), wobei häufig kurze (normale) und erweiterte verbunden sind, näher veranschaulichen:

$A^* + A^*$: *Stróng hìt ìs to ròwe | ayéyn þe sèe þat flòweþ.* Prov. IX, 145/6

$A^* + A^*$: *And swá heo gùnnen wénden | fórð tò þan kínge.* Lay. 13811/2

$A^* + A^*$: *ne míhte wè bìlǽue | for líue nè for dǽþe* ib. 13875/6

$B + A^*$: *ùmbe fíftène ȝér | þat fólc ìs isómned,* ib. 13855/6

$A^* + C^*$: *ǽveràlche ȝére | heo bèreð chíld þére.* ib. 13871/2

$B^* + B^*$: *þèr com* ***Héngest,*** *þèr com* ***Hórs,*** *| þèr com míni mòn ful óht;* ib. 14009/10

$B^* + B^*$: *ànd þe clérek ànd þe knýht, | he schùlle démen èuelyche ríht;* Prov. IV, 78/9

$C^a + C^*$: *þèr þes cnihtes cómen | bifòren þan fólc-kínge;* Lay. 13817/8

$C^* + A^*$: *ȝìf heo gríð sóhten, | and óf his frèondscipe róhten?* ib. 13803/4

$C^* + C^a$: *hít beoð tíðénde | ìnne Sǽxe lónde,* ib. 14325/6

$A^* + C^*$: *for he wólde wìð þan kinge | hòlden rúninge;* ib. 14069/70

$A^* + D^*$: *heo sǽden tò þan kínge | néowe tíðènden;* ib. 13996/7

$A^* + D^*$: *and míd him bròuhte hére | an húndred rídǽren* ib. 15088/9

$E^* + B^*$: *Hǽngest wès þan kìnge léof | ànd him Líndesàȝe géf.* ib. 14049/50

Typen mit Auflösungen:

$A^* + A^*$: *and þús þìne dúȝeþe | stílle hè fordémeð;* ib. 14123/4

$A^* + B^*$: *Wóden hèhde þa hǽhste làȝe | an ùre ǽldèrne dǽȝen;* ib. 13921/2.

Dies letzte Beispiel veranschaulicht uns in dem ersten Halbverse eine bisweilen begegnende Abart der gewöhnlichen, klingend endigenden Verstypen, namentlich A und C, sowie auch C^a, von Luick als A^1, C^1, C^{a1} bezeichnet, die darin besteht, dass statt des Versendes –́× vollere, entweder durch zwei selbständige Wörter oder durch ein Compositum gebildete Formen auftreten, die durch –́×̀ oder bei drei Silben durch –́××̀, bei Auflösung, wie in obigem Beispiel, durch –́×◡̀× bezeichnet werden können. Doch kommen, wie wir im Gegensatz zu Luick annehmen, auch Endungen von der Form –́×̀× vor.

Gewöhnlich, wenn auch nicht immer, werden solche Versformen durch das Reimbedürfnis veranlasst. Dies geschieht z. B. nicht in dem folgenden, rein alliterierenden Langverse:

$A^{1*} + A^*$: *þe kíng sòne úp stòd | and sétte hine bì him séoluen,* Lay. 14073/4

wohl aber in anderen, wie:

$B^* + A^{1*}$: *Ah of éou ich wùlle iwíten | þurh sóðen èouwer wúrðscìpen* ib. 13835/6

und ähnlich (nicht –́××̀, wie Luick will):

$A^{1*} + B^*$: *bìdden us to fúltúme | þàt is Críst gòdes súne* ib. 14618/9

dagegen –́××̀ in Versen wie:

$A^{1*} + A^{1*}$: *þe þúnre heo ȝìven þúnresdǽi | forþí þat hèo heom hélpen mǽi* ib. 13929/30

$A^{1*} + A^{1*}$: *þe éorl ànd þe éþelỳng | ibúreþ ùnder gódne kìng,* Prov. IV, 74/5.

$C^{1*} + C^{a1*}$: *nès þer nán crístindòm, | þèr þe kíng þat máide nòm,* Lay. 14387/8.

In diesem letzteren Falle ist diese Betonung in dem Jes. Coll. MS. ausdrücklich durch einen Accent auf dem Wort *gódne* hervorgehoben, wodurch nicht nur der Reim *-lyng : king* als ein unaccentuierter, sondern zugleich auch der im ersten Halbverse, ebenso wie in dem vorhergehenden,

aus Layamon entnommenen Beispiele, durch die Alliteration noch besonders hervorgehobene zweihebige Charakter des Versrythmus bezeugt wird.

§ 39. Eben diese zwei vor den übrigen Silben stark hervortretenden Hebungen, die jeder Vers aufweist, sind es, die den in diesem Metrum schreibenden Dichtern nach unserer Auffassung die Möglichkeit gewährten, die verschiedenen Versformen, deren sie sich bedienten, nämlich 1) rein alliterierende, streng zweihebige Langzeilen, 2) erweiterte mit tieftonigen Senkungen versehene Verse dieser Art, 3) reimende und reimend-alliterierende, bei klingender Endung gewöhnlich mit einer stärker betonten Senkung, bei stumpfer Endung mit zwei stärker betonten Senkungen versehene Verse, wie dies auch bei den unter 2) bezeichneten der Fall ist, als gleichartige Rhythmen zu empfinden. Da diese beiden zuletzt genannten Versformen mit zwei beliebten, romanischen Metren nachgebildeten Versarten die größte Ähnlichkeit haben, nämlich die erstere dreihebige klingend endigende (sowie auch die viel seltenere stumpf endigende) mit den Halbversen des Alexandriners, die vierhebige stumpf endigende (desgleichen die seltenere klingend endigende) mit dem kurzen Reimpaare und auch mit dem ersten Gliede des Septenars, so ist es nicht zu verwundern, dass dies sogenannte Layamonsche Metrum in seinen verschiedenen Formen, mit Einschluss derjenigen der streng alliterierenden Langzeile, in gewissen mittelenglischen Gedichten, unter denen vor allem The Bestiary zu erwähnen ist, mit jenen, romanischen, resp. mittellateinischen Vorbildern nachgeahmten Metren zusammen sowohl in vermischter als auch in gesonderter Verwendung auftritt, ein Umstand, der den Einfluss romanischer Verskunst auf die Entstehung desselben noch wahrscheinlicher macht. (Vgl. unten die Bemerkungen über den Septenar in Gemeinschaft mit anderen Metren, Buch I, Theil II, Abschnitt 2, A, Kap. 2).

Weiter auf dieses eigenthümliche und, wie es vorliegt, nicht kunstmäßig entwickelte, sondern in der Entwickelung begriffene Metrum einzugehen, dessen genauere Kenntnis erst durch eingehende, vor allem statistische Untersuchungen festzustellen sein wird, ist uns hier durch die vielleicht schon zu sehr außeracht gelassene Rücksicht auf den Raum untersagt.

C. Die Langzeile freier Richtung in durchgereimter Gestalt.

King Horn.

§ 40. Die weitere Entwickelung des sogenannten Layamon'schen Verses verläuft nun sehr einfach und wie nach seiner bisherigen Geschichte kaum anders zu erwarten war. Der Reim wird consequent durchgeführt, weshalb die Alliteration, obwohl sich noch immer Reste derselben, sogar in zusammengehörigen Halbversen, finden, sehr zurücktritt; vgl. Näheres darüber bei Wissmann, King Horn, QF S. 59—62 und Metrik, I, 189/90. Die Senkungen zwischen den Hebungen treten regelmäßiger ein, und die stärker betonte, resp. betonten derselben werden zu Hebungen oder nähern sich ihnen wenigstens erheblich an rhythmischer Bedeutung.

In dieser Form liegt dies Metrum vor in einem kleinen, zwölf Verszeilen umfassenden, in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Gedichte, betitelt Signs of Death (E. E. T. S. 49, S. 101) und in dem umfangreicheren, etwa Mitte desselben Jahrhunderts entstandenen Gedichte King Horn.

Die vorwiegende Versform, in welcher dies Gedicht geschrieben ist, sind, ähnlich wie bei Layamon in der zweiten Hälfte seines Werkes, Verse von drei Hebungen mit klingendem Ausgang nach Art der folgenden:

Hórn þu àrt wel kéne, | *And þát is wèl iséne,* 91/2
þe sé begàn to flówe. | *And Hórn chìld to rówe;* 117/8.

Dieser Typus, der vielen ähnlichen Versen früherer angelsächsischer und mittelenglischer Denkmäler entspricht, wie z. B.

ǽfre embe stúnde | *he séalde sume wúnde,* By. 272
súme hi man bénde, | *súme hi man bléndе,* Chr. (1036) 4
ne míhte wè bilǽve | *for líue nè for dǽþe,* Lay. 13875/6;

und aus denselben einfach durch stärkere Betonung einer Senkung hervorgegangen ist, kommt in circa 1300 Versen von den 1530 Versen der Dichtung vor.

Ja, auch die ursprünglich zweihebige Versform tritt noch vereinzelt zutage, wenn auch rein, d. h. in beiden Halbversen zugleich, nur einmal, nämlich in dem Verse:

Hi slóȝen and fúȝten, | *þe níȝt and þe úȝten,* 1375/6

öfters jedoch in einem der correspondierenden Halbverse:

Hi wénden to wísse | *Of hère líf to mísse,* 121/2

ähnlich 211/2, 289/90, 1253/4, entprechend vielen ähnlichen Versen angelsächsischer und späterer Dichtungen, wie

Wýrmum bewúnden, | *wítum gebúnden,* Jud. 115

þe póure and þe ríche | *démen ilýche,* Spr. 80/1.

Die dritte Versform, drei Hebungen mit stumpfem Versausgang, begegnet ebenfalls seltener, z. B.:

þú art grèt and stróng, | *Fáir and èvene lóng,* 93/4

Léue at hìre he nám, | *And ínto hàlle cám.* 585/6

findet aber auch in früheren Dichtungen Belege:

éarn ǽses gèorn, | *wæs on éorþan cýrm.* By. 107.

Die vierte häufiger vorkommende Versform zeigt vier Hebungen mit stumpfem Versausgange:

O'fte hàdde Hòrn beo wó, | *Ac nèure wúrs þan hìm was þó.* 115/6

entsprechend dem Vers 2 der Chronik von 1036:

and his gefēran he fordrāf, | *and sume mislīce ofslōh.*

Die fünfte Versform, vier Hebungen bei klingendem Ausgange, kommt gleichfalls nicht selten vor, z. B.:

To déþe hè hem álle brò3te, | *His fáder dèþ wel dére hi bò3te* 883/4

entsprechend dem dritten Verse der Chronik von 1036:

súme hi man wið fēo séalde, | *súme hrēowlīce ācwéalde.*

Alle diese Versformen finden also ihre Analoga in der alliterierenden Langzeile, welche ja noch den Grundstock der ersten Vertreter dieser freien Richtung, die im King Horn ihren Ausgang durch Auflösung in ein kurzes Verspaar fand, bilden.

§ 41. Die Verwandtschaft mit und die Entstehung aus der alliterierenden Langzeile ist auch bei diesem Gedichte wieder so unabweislich, dass wir — zumal hier in diesem Grundriss — auf die Theorie Trautmanns, der ihm, ähnlich wie Wissmann, allerdings von verschiedenen Gesichtspunkten aus, einen vierhebigen Rhythmus zuschreibt, nicht eingehen können. Die Literatur darüber findet sich in Pauls Grundriss II *a*, S. 1007, verzeichnet. Zudem ist von Luick neuerdings auch für diese Dichtung die öftere Wiederkehr der Layamon'schen Typen in den verschiedenen Versformen nachgewiesen worden, wodurch die Verwandtschaft mit der

alliterierenden Langzeile vollends außer Zweifel gestellt ist. Nur können wir natürlich nach unserer oben entwickelten Auffassung vom Wesen des Layamon'schen Verses den Nebenton auf den klingenden Endungen dreihebiger Verse, den übrigens auch Luick hier nicht mehr mit solcher Entschiedenheit fordert wie dort, für das Metrum des King Horn ebenso wenig zugestehen.

Folgende Beispiele, bei denen wir wieder — zur besseren Veranschaulichung der im Verhältnis zu den Layamon'schen Versen erheblich fortgeschrittenen Taktgleichheit — die zusammengehörenden Kurzverse als Langverse mittheilen, mögen das Vorkommen der Layamon'schen erweiterten Typen (vgl. § 38) auch in diesem Gedicht illustrieren:

A + C: A'lle bèon he blíþe | þat tò my sóng lýþe! 1/2
A + A: A sáng ihc schàl ȝou sínge | Of Múrrỳ þe kínge. 2/3
A + A: He fónd bì þe strónde, | Aríued òn his lónde, 35/6
B + C: A'll þe dáy and àl þe níȝt, | Tìl hit spráng dái lìȝt; 123/4
B + B: Fàirer nis nón þàne he wás, | Hè was bríȝt sò þe glás, 13/4
C + C: Bì þe sé síde, | Ase hè was, wóned (◡́×) ríde. 33/4
C + A: Of þìne méstére, | Of wúde and òf rivére. 229/30
D + A: Schipes fíftène | With sárazìn[e]s kéne. 37/8
C + A: þe chìld him ánswérde, | Sóne so hè hìt hérde. 199/200
B + E: Hè was whít sò þe flúr, | Róse-rèd was hìs colúr. 15/6

Man sieht, dass hier meistens gleiche, zum wenigsten aber näher verwandte Typen mit einander verbunden sind. Für alle aber bilden wieder die zwei Haupthebungen in jedem Verse das zur Verwendung aller dieser verschiedenen Versformen und Typen in ein und demselben Gedicht dienende Bindemittel. Dies ist um so eher erklärlich, da das Gedicht, obwohl es sich selbst im zweiten Verse als *sang* bezeichnet, sicherlich nicht, zumal eine strophische Gliederung nicht erwiesen ist, als ein „Lied" im lyrischen Sinne anzusehen und gewiss nicht nach einer regelmäßigen Melodie gesungen, sondern ähnlich wie das „Lied" von

Beowulf, in recitativischer Weise mit angemessener musikalischer Begleitung vorgetragen worden ist.

Principiell weicht jedenfalls die Behandlung der Wörter im Verhältnis zu ihrer rhythmischen Verwendung von dem Layamon'schen Brauche nicht ab.

§ 42. In beiden zeitlich ja ebenfalls nahe zusammenstehenden Denkmälern bildet die Betonung der natürlichen Rede die Grundlage für die Versbetonung. In der Hebung stehen syntaktisch stark betonte einsilbige Wörter und die hochtonigen Silben mehrsilbiger Wörter; in der Senkung stehen in der Regel die tonlosen Flexionssilben; tieftonige Silben zweiter Compositionsglieder und schwere Ableitungssilben werden gewöhnlich zu stärker betonten Senkungen verwendet und können, wenn sie zu Hebungen werden, auch die Alliteration oder bei etwas schwächerer Betonung den Reim tragen, z. B.:

þèr þas cníhtes cómen | bifòren þan fólc-kínge; Lay. 13818/9
Ah of éou ich wùlle iwíten | þurh sóðen èouwer wúrð-scìpen; ib. 13835/6
A móreȝe þò þe daý gan sprìnge, | þe kíng him ròd an húntìnge. Horn 645/6
He wàs þe faìréste, | À'nd of wít þe béste. ib. 173/4

In der Senkung stehen in der Regel die tonlosen Flexionssilben, die nach unserer Überzeugung, wie dies schon oben erwähnt und begründet wurde, principiell niemals, sondern nur in vereinzelten, meist anders zu erklärenden Ausnahmefällen scheinbar einen durch den Reim veranlassten rhythmischen Accent tragen. (Vgl. S. 64, 67.)

Dass die Senkung bei Layamon und in Älfreds *Proverbs* sowohl im Innern des Verses als auch zu Anfang als Auftakt zwei- und selbst dreisilbig sein kann, dafür gewähren die (S. 66, 68) mitgetheilten Beispiele Belege in genügender Anzahl.

Im King Horn, wo die Auflösung des Langverses in zwei Kurzverse bereits vollständig durchgeführt und auch der Rhythmus infolge dessen regelmäßiger ist, ist die Senkung, wenn sie nicht, wie es in den Verstypen *C, D, E* der Fall zu sein pflegt, gänzlich fehlt, in der Regel ein-

silbig. Doch kommen auch doppelte Senkungen nach der ersten und zweiten Hebung oder im Auftakte vor, z. B.: *Faírer ne mìȝte* 8, *þe páins còme to lónde* 58, *þanne schólde withùten óþe* 347.

KAPITEL 4.

Die mittelenglische alliterierende Langzeile strenger Richtung.

A. Der reimfreie Stabreimvers.

§ 43. Während die freie Behandlung der alliterierenden Langzeile schon Mitte des 13. Jahrhunderts ihre Auflösung und ihr Ende fand, blieb die conservative Form noch etwa 300 Jahre länger in Gebrauch, hauptsächlich in den nordwestlichen und nördlichen Districten Englands, sowie im angrenzenden Schottland.

Zum erstenmale aber nach der normännischen Eroberung treten uns Anlehnungen und Anklänge an dies Metrum gegen Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts wieder im Süden der Insel entgegen in derselben Gattung von Denkmälern, welcher die letzten Repräsentanten der angelsächsischen Alliterationspoesie angehören, nämlich in Homilien und Heiligenlegenden. Auch sind die Homilie Hali Meidenhad, die Legenden von der heiligen Margaretha, Juliana (herausgegeben von Cockayne, EETS, Bd. 13, 18 und 51), Katharina (herausgegeben von Einenkel, EETS, Bd. 80), die hier in Betracht kommen, in ähnlicher Form abgefasst wie die Homilien Älfrics, d. h. vorwiegend in alliterierender Prosa [1]), welche nur an einzelnen Stellen in wirkliche Langzeilen übergeht, die aber hinsicht-

[1]) Die von anderen vertretene Ansicht, dass diese Denkmäler, ebenso wie die früheren Älfric'schen Homilien, in reimlosen sogenannten Otfrid'schen Versen, dem später angeblich auch von Layamon verwendeten, aber mit Reimen durchflochtenen Metrum, geschrieben sein sollen, ist völlig unerwiesen (vgl. darüber Einenkel, Anglia, V, Anz. 47; Trautmann, ibid., 118, Einenkels Ausgabe der heil. Katerine EEFS 80; ferner des Verfassers „Metrische Randglossen", Engl. Studien, IX, 184; dazu ib. IX, 368 und Anglia, VIII, Anz. 246). Nach unserer Überzeugung ist der Otfrid'sche Vers in England niemals nachgebildet und in alt- oder mittelenglischer Zeit dort überhaupt nicht bekannt geworden.

lich ihres rhythmischen Baues, wie auch namentlich der Verwendung des Stabreims, zu große Unregelmäßigkeiten zeigen, als dass es nöthig wäre, hier näher darauf einzugehen. (Vgl. S. 41—43.)

Diese Proben der in Älfrics Manier im Süden Englands Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts principiell nach den Grundsätzen der conservativen Richtung, nur freilich in ziemlich mangelhafter Weise, weiter betriebenen alliterierenden Verskunst haben nun wohl kaum auf die Nachblüte, welche dieses Metrum im 14. und 15. Jahrhundert im nördlichen und nordwestlichen Mittellande, sowie in den angrenzenden Districten Schottlands erlebte, irgend welchen Einfluss ausgeübt. Gleichwohl ist nicht anzunehmen, dass dort die alliterierende Dichtkunst ganz unvermittelt oder in directer Anlehnung an die angelsächsischen strengen Vorbilder wieder ins Leben trat. Schwerlich wird auch die Tradition lediglich durch die Minstrels auf mündlichem Wege fortgepflanzt worden sein; vermuthlich sind uns eben die Mittelglieder zwischen der alliterierenden angelsächsischen Langzeile strenger Richtung des 10. und 11., sowie der entsprechenden mittelenglischen Langzeile des 14. Jahrhunderts verloren gegangen.

Einige kleine Überreste, so ein Zauberspruch in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts (Zupitza Z.f.d.A. 31, 49), ein kurzes, derselben Zeit angehöriges, „Zehn Missbräuche“ betiteltes Gedicht (EETS 49, S, 184), eine in der Chronik Benedikts von Peterborough überlieferte, fünf Verse umfassende Here-Prophezeiung (Rer. Brit. Script. 49 II, 139), endlich eine Prophezeiung Thomas von Erceldouns (EETS 61, XVIII, Thom. v. Erc., herausgegeben von Brandl, S. 26), die aber theils zu kurz, theils zu unsicher überliefert sind, um sichere Schlüsse zuzulassen, sind von Luick in Pauls Grundriss, II *a*, S. 1010, besprochen worden.

Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an aber ist uns eine große Anzahl von Dichtungen erhalten, die in stichisch verbundenen alliterierenden Langzeilen geschrieben sind, so King Alisaunder und William of Palerne (beide EETS, Extra-Ser. Nr. 1), Piers Plowman von Langland (EETS Nr. 17, 28, 30, 38, 54), The Destruction of Troy (EETS Nr. 39, 56) und viele andere, die, Altengl.

Metrik S. 196, 198, citiert worden sind. Über den Bau dieses Metrums gehen die Ansichten weniger auseinander als über denjenigen der alliterierenden Langzeile freier Richtung. Nur Rosenthal (Die alliterierende englische Langzeile im 14. Jahrhundert, Anglia I, 414 ff.) vertritt die Vierhebigkeit derselben auch in diesem Zeitraum; vgl. dazu des Verfassers die Zweihebigkeit derselben erläuternde Darstellung dieses Metrums, Metrik I, S. 195—212; ferner Skeat, *Essay on Alliterative Poetry* in Furnivall und Hales' Ausgabe von Bishop Percys Folio MS, vol. III, pp. XI ff., namentlich aber die eingehenden Untersuchungen von Luick, Die englische Stabreimzeile im 14., 15. und 16. Jahrhundert, Anglia XI, 392—443 und 553—618 sowie dessen spätere kurze Skizze in Pauls Grundriss, II *a*, 1011—1014, der wir uns hier im wesentlichen anschließen.

§ 44. Die Verwendung der Wörter im Verse ist im ganzen die nämliche wie in der angelsächsischen Zeit. Die wesentlichste Abweichung ist die, dass durch die inzwischen erfolgte Dehnung der kurzen Vocale in offener Silbe der Unterschied zwischen langer und kurzer Silbe und damit zugleich auch die Auflösung verloren gegangen ist. Im übrigen aber werden hochtonige, tieftonige und tonlose Silben in ähnlicher Weise verwendet wie in altenglischer Zeit. Hochtonige (stark betonte Silben) stehen in der Regel in der Hebung, wozu auch die zweiten Glieder von Compositis verwendet werden können. Schwerere nebentonige Ableitungs- und Flexionssilben treten aber nur selten in die Hebung.

Von besonderem Interesse sind die inzwischen in die Sprache eingedrungenen romanischen Wörter. Diese haben in der Regel den Wortton, wie im Neuenglischen, auf eine vordere Silbe zurückgezogen, welche nun, obwohl sie nicht Stammsilbe ist, den Hochton trägt und daher als Hebung verwendet wird, während die ursprüngliche Tonsilbe einen Nebenton behält und wie die heimischen nebentonigen Silben im Versrhythmus behandelt wird. Auch hinsichtlich des Verhältnisses der Wortarten und der Wortstellung zum Versrhythmus und zur Alliteration gelten noch im wesentlichen die alten Gesetze. Besonders bemerkenswert ist, „dass in der Verbindung eines attributiven Adjectivs

mit einem Substantiv, ferner in der Gruppe Verb + Präpositionaladverb, das erste Glied noch mehr betont ist" (Luick). Verändert aber ist das Verhältnis von Vers und Satz. Während in der angelsächsischen Poesie das Hinüberziehen der Satzconstruction aus einem Vers in den folgenden beliebt war und oft nach der Cäsur ein neuer Satz begann, fällt im Mittelenglischen gewöhnlich das Satzende mit dem Versende zusammen, so dass jeder Vers eine Einheit für sich bildet und die Hauptpause zu Ende desselben eintritt, nicht aber, wie es in angelsächsischer Zeit oft der Fall war, nach der Cäsur.

§ 45. Was die Alliteration betrifft, so herrschen hinsichtlich der Stellung der Stabreime innerhalb des Langverses im wesentlichen noch die alten Regeln, die bisweilen noch strenger als früher beobachtet werden. So ist in *The Destruction of Troy* die dreifache Alliteration, entsprechend der Formel *aaax*, strenge durchgeführt worden, z. B.:

Now of Tróy forto télle | is myn entént euyn,
Of the stóure and þe strýfe, | when it distróyet wás.
Prol. 27/8.

Daneben kommen in den meisten Denkmälern auch die anderen in der angelsächsischen Zeit begegnenden Reimformen vor, so *axax*, *xaax*, *abab*, *abba*:

In þe fórmest yére, | that he fírst reígned. Als. 40.
þénne gonne I méeten | a mérvelous svévene, Piers Pl. Prol. 11
I had mínde on my slépe | by méting of swéuen, Als. 969
And fónd as þe méssageres hade múnged befóre, W. 4847.

Doch auch Unregelmäßigkeiten in der Reimstellung begegnen manchmal, z. B. paralleler Reim, *aa : bb*:

What þis móuntein beméneþ | and þis dérke dále,
Piers Pl. I, 1

oder Stellung des Hauptstabes in der letzten Hebung (*aaxa*):

„Now be Críst", quod the king, | „ȝif I míhte chácche
ib. II, 167;

oder gänzliches Fehlen desselben, namentlich häufig in *William of Palerne:*

Sche kolled it ful kíndly | and áskes is náme, W. 69

und selbst ganz alliterationslose Verse begegnen vereinzelt, ja sogar in größerer Anzahl in *Joseph of Arimathie:*

Whon Jóseph hérde þer-of, | *he bád hem not demáyȝen.*
J. A. 31.

Öfters kommt es dann vor, dass solche für sich allein alliterationslose Verse mit dem vorhergehenden oder dem folgenden Verse durch Reimverkettung (concatenatio) verknüpft sind, wie in spätangelsächsischer Zeit (vgl. S. 41/2):

Bot on the Crístynmes dáye, | *whene they were álle sémblyde,*
That cómliche cónquerour | *commáundez hym sélvyne;*
Morte Arth. 70/1.

Andererseits macht sich auch Reimhäufung vielfach bemerkbar, die in verschiedener Weise zutage tritt; so zunächst in der schon im angelsächsischen Verse vorkommenden vierfachen Alliteration (*a a a a*):

In a sómer séson, | *whon sófte was þe sóne,* Piers Pl. Pr. 1

oder in der Weise, dass ein und derselbe Stabreim durch verschiedene Verse hindurch beibehalten wird, z. B.:

þenne was Cónscience iclépet | *to cómen and apéeren*
tofore the kýng and his cóunsel, | *clérkes and óþure.*
Knéolynge cónscience | *to the kýng lóutede* ib. III, 109—111

oder endlich in der Weise, dass auch etwas stärker betonte Senkungen an der Alliteration mit theilnehmen:

And was a bíg bold bárn | *and bréme of his áge,* Wil. 18.

Diese Art der Verwendung des Stabreimes artete schließlich zu einer förmlichen Verkennung des Wesens desselben aus; wie dies deutlich hervorgeht aus einer Anweisung, die König Jakob I. von England in seinen „*Revlis and Cavtelis to be observit and eschewit in Scottis Poesie*“ (Arbers *Reprint*, p. 63) gibt, indem er empfiehlt, dass alle Verse, namentlich aber der *Tumbling Verse* (identisch mit der alliterierenden Langzeile) *literall* sein mögen, d. h. nach seiner Erklärung, dass die meisten Wörter des Verses mit demselben Buchstaben beginnen sollen. Dafür wird von ihm der Vers des an seinem Hofe lebenden Dichters Alex. Montgomery:

Fetching fúde for to feíd it | fast fúrth of the Fárie
Flyting, 476 [1])

citiert, der noch weiter von Wichtigkeit ist durch die genaue Anweisung, die er in seinen weiteren Bemerkungen für die Skansion desselben gibt, da mit absoluter Sicherheit, trotz der Häufung der Stabreime in den alliterierenden Langzeilen dieses Zeitraumes, woraus Einige auf eine Vermehrung der Hebungen haben schließen wollen, die mittelst Setzung der Accente in dem obigen Beispiele angedeutete vierhebige Skansion dieses Verses und der alliterierenden Langzeile überhaupt dadurch von einem mit dem Verfasser solcher Verse gleichzeitigen Theoretiker bezeugt wird. (Vgl. des Verfassers „Zur Zweihebungstheorie der alliterierenden Halbzeile“ in Engl. Studien, V, 488—493).

Bezüglich der Qualität der Alliteration gelten im wesentlichen auch hier die nämlichen Gesetze wie in der angelsächsischen Poesie, doch erscheinen sie in mancher Hinsicht gelockert. So reimt allem Anscheine nach öfters Spiritus asper mit Spiritus lenis, ferner *f* und *v, v und w, w* und *wh, s* mit *sh* und anderen *s*-Verbindungen, *g* und *k, h* und *ch*:

Hértes and híndes | and óþer bestes mánye Wil. 389
Of fálsnesse and fástinge | and vóuwes ibróken. P. Pl. Pr. 68
þat he wíst wíterly | it was þe vóis of a chílde; Wil. 40
To acórde wiþ þe kíng | and gráunte his wílle, ib. 3657
I saýle now in þe sée, | as schíp boute mást, ib. 567
Such Chástite withouten chárite | worþ claýmed in hélle!
Piers Pl. I, 168.

Andererseits ist insofern auch gelegentlich (in den Alexander-Bruchstücken) eine Verschärfung der Stabreimregeln zu beobachten, als bei vocalischer Alliteration manchmal nur gleiche Vocale [2]) mit einander reimen, wie z. B. auch in folgendem Verse:

Wiþ þe érldam of E'nuye | éuer forto láste, Piers Pl. II, 63.

[1]) Von König Jakob I. ungenau citiert. Der Vers lautet wörtlich: *Syne fetcht food for to feid it, | foorth fra the Pharie.* Flyting, 476.

[2]) Vgl. *Chapters on Alliterative Verse* by John Lawrence, D. Lit. London, H. Frowde, 1893, 8⁰ (*Chapter* III).

Später, im 15. Jahrhundert, kommt dann überhaupt die vocalische Alliteration mehr und mehr außer Gebrauch.

§ 46. Der rhythmische Bau der mittelenglischen alliterierenden Langzeile hat den nämlichen zweihebigen Charakter der Halbzeile, wie derjenige des angelsächsischen Verses. Auch kehren die Typen desselben hier gleichfalls wieder, jedoch zum Theil in wesentlich veränderter Gestalt. Namentlich erscheint die frühere Mannichfaltigkeit hier erheblich vereinfacht, ähnlich wie auch die Sprachformen sich durch Abschleifung und Verallgemeinerung der alten Endungen vereinfacht hatten.

Von den fünf alten Typen sind im zweiten Halbverse nur die gleichgliedrigen *(A, B, C)* erhalten geblieben, doch auch diese nicht in ihren Grundformen.

Auch wurden sie einander ähnlicher, insofern die Varianten mit zweisilbiger erster Senkung, die bei den Typen *B* und *C* die gebräuchlichsten waren und auch bei *A* manchmal vorkommen, nun die allgemein herrschenden werden. Ferner wird auch der klingende Versausgang, der im angelsächsischen Verse der in den meisten Typen vorherrschende war, verallgemeinert und namentlich auf den beliebten Typus *B* ausgedehnt, der somit eine Form annimmt, welche ihn dem Typus *C* nähert und von Luick wohl mit Recht als aus gewissen Varianten von *B* und *C*, nämlich ××–́×◡́◡× und ××◡́◡×–́× durch Dehnung der Kürze hervorgegangen angesehen wird.

Wir behalten die von Luick eingeführte Bezeichnung *BC* für diese Form bei. Gleitender Versausgang jedoch, der sich aus dem Versschluss –́×◡́◡×× durch Dehnung der Kürze auch entwickeln konnte, ist im mittelenglischen Alliterationsvers nicht populär geworden. Endlich ist von Wichtigkeit, dass einsilbiger Auftakt vor denjenigen Typen, die im Angelsächsischen keinen Auftakt zuließen, allgemein gestattet wird, und so nimmt denn der Versrhythmus, der im Angelsächsischen vorwiegend ein fallender war, in der mittelenglischen alliterierenden Langzeile einen mehr steigenden Charakter an, entsprechend dem in den gleichzeitigen gleichtaktigen Metren herrschenden Rhythmus.

Eines der ältesten und rhythmisch correctesten Denkmäler, King Alisaunder, lässt den so gearteten rhyth-

mischen Bau der alliterierenden Langzeile am deutlichsten erkennen.

In dem zweiten Halbvers ist auch hier Typus *A*: (x)–́xx–́x, unter den genannten drei Versformen, die hier fast ausschließlich hervortreten, bei weitem der häufigste, z. B.:

Lórdes, and óoþer 1, *déedes of ármes* 5, *kíd in his tíme* 11, *térme of his lífe* 16 etc., oder mit Auftakt: *or stérne was hólden* 10, *and sóone peráfter* 25, oder mit mehrsilbiger erster Senkung: *móste for to práise* 184, *láyed to þe grúunde* 302, und zugleich mit Auftakt: *is túrned too hym álse* 163, *and þríkeden abóute* 382; auch hat bisweilen eine der Senkungen einen Nebenton: *hee fáred òn in háste* 79, *þe méssengères þei cámme* 1126.

Typus *C*. (x)xx–́–́x:

was þe mán hóten 13, *as a kíng schólde* 17, *þat his kíth ásketh* 65, *withoute míschéunce* 1179.

Typus *BC*. (x)xx–́x–́x:

or it týme wére 30, *of þis méry tále* 45, *in his fáders lífe* 46, *in a fáyre wýse* 62, *with a kéene róute* 73 etc., *þat þei no cómme ðáre* 507.

Die nämlichen Typen begegnen im ersten Halbverse, Typus *C* jedoch nur sehr selten. Auch wird der klingende Ausgang, zumal bei längerer Mittelsenkung, hier nicht so strenge durchgeführt, so dass Verse vorkommen, die weiter unten mit Luick als A^1 bezeichnet werden (Typus *A* mit fehlender letzter Senkung, also stumpf endigend), z. B.: *Cáse fell þat þis Kýng* 24, *And wédded þat wíght* 225, *þe bérn couth þerbý* 632; etc. Auch *B*-Verse begegnen vereinzelt: *þo was crówned Kíng* 28, *Hee made a uéry uów* 231, sowie gleichfalls hin und wieder Verse, die dem Typus *D* angehören, z. B. *Móuth méete þertò* 184.

Daneben kommen nun im ersten Halbverse noch verschiedene andere Formen vor, die, ebenso wie im Angelsächsischen, nur diesem eigenthümlich sind. So wird der Typus *A* durch mehrfachen Auftakt erweitert: *That euer stéede bestróde* 10, *Hee brought his ménne to þe bórowe* 259. In anderen Versen treten Nebentöne ein, wie z. B. in *And chéved forthe with the chílde* 78, *þe cómpanìe was cáreful* 359, die als *E*-Typen, oder in *Glísiande as góldwìre* 180, *Hue*

lóued so lécherie 35, *Stónes stírred thei þò* 293, die als gegesteigerte *D*-Typen anzusehen sind.

§ 47. In anderen Denkmälern dieser Epoche sind diese Versformen weniger genau durchgeführt. Die wesentlichsten Abweichungen fasst Luick folgendermaßen zusammen: „Der klingende Ausgang wird nicht immer gewahrt, einsilbige Senkung stellt sich gelegentlich an Stelle zweisilbiger ein, namentlich bei *A*, oder mehrsilbiger Auftakt an Stelle des einsilbigen. Auch Nebentöne dringen häufiger in den zweiten Halbvers ein, bei sorgfältigeren Dichtern nur zwischen die beiden Hebungen. Dadurch, wie durch vielsilbige Senkungen, wird der Vers zuweilen sehr beschwert.“

Die hierher gehörigen Werke sind William of Palerne (EETS, Extr.-Ser. I) und Joseph von Arimathia (EETS 44), beide aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, ferner die etwas jüngere Dichtung William Langlands, seine Vision concerning Piers Plowman (EETS 28, 38, 54, 67, 81) und einige kleinere verwandte Dichtungen, weiter das ostmittelländische Gedicht vom Schwanenritter (EETS, Extr.-Ser. VI), aus dem Ende des Jahrhunderts, während die im nordwestmittelländischen Dialect geschriebenen Werke des Gawain-Dichters, nämlich Sir Gawain und der grüne Ritter (EETS 4), Reinheit, Geduld (EETS 1) und die Legende St. Erkenwald (Horstmann, Ae. Legenden 1881, S. 265) den Übergang zu einer anderen, metrisch etwas abweichend gebauten, in Nordengland entstandenen Gruppe von Dichtungen bilden.

Das inhaltlich wichtigste und umfangreichste unter jenen Denkmälern, Langlands großes Werk, ist hinsichtlich des Versbaues am ungleichmäßigsten ausgearbeitet. An manchen Stellen, namentlich zu Anfang der einzelnen Passus [1]), baut er recht fließende Verse, an anderen Stellen sind die

[1]) Dies sind längere, durch den Inhalt bedingte Abschnitte von einigen hundert Versen. Andere Gedichte sind in Abschnitte von 12, 16, 24, 32 Versen eingetheilt, ohne deswegen jedoch strophischen Charakter zu tragen. In Sir Gawain and the Greene Knight werden Abschnitte von 12—24 Zeilen durch vier reimende Kurzverse abgeschlossen. (Vgl. Kaluza, Strophische Gliederung in der mittelenglischen rein alliterierenden Dichtung, Engl. Studien XIV, 169 ff.; dazu Luick, Pauls Grundriss, II *a*, S. 1014.)

Senkungen so sehr gehäuft und auch die Hebungen so mangelhaft hervorgehoben, dass der Rhythmus nur schwer zu erkennen ist. Einige aus dem *B*-Text entnommene Beispiele mögen dies näher veranschaulichen:

Erweiterter zweiter Halbvers (Typus *A*):

To bóres and to bróckes | þat bréketh adòwn myne hégges, VI, 31

And so I trówe tréwly | by þat men télleth of chárite, XV, 158

Ac ȝut in mány mo máneres | mén offènden þe hóligòste, XVII, 280

Erweiterter erster Halbvers (Typus *A*):

Léue him nòuȝt, for he is lécherous | and líkerous of tónge, VI, 268

Láboreres þat haue no lánde | to lýue on but her hándes, ib. 309

„Now, by þe péril of my soúle!“ quod pieres, | „I shal apéyre ȝou álle!“ VI, 173.

Dass auch solche Verse nur zwei Hebungen in jedem Halbverse haben, wenn sich daneben auch stärker betonte Senkungen bemerkbar machen, unterliegt keinem Zweifel und wird namentlich dadurch erwiesen, dass in der Regel auf solche erweiterte Verse ein normaler Vers folgt, der den allgemeinen, vierhebigen Rhythmus wieder klar hervortreten lässt, wie es z. B. bei dem an das zuletzt citierte Beispiel sich anschließenden Verse ($A + A$) der Fall ist:

And hóuped after húnger | þat hérd hym atte fírste: VI, 174.

Der Typus *A* ist auch in diesem Denkmal der gewöhnliche, doch kommen auch *C* und *BC* häufig vor, so z. B. Typus *C* im zweiten Halbvers:

And hadden léue to lýe | al here lýf áfter. Prol. 49

I seigh sómme that séiden | þei had ysóuȝt séyntes; ib. 50

im ersten Halbvers selten:

Ac on a Máy mórnynge | on Máluerne húlles ib. 5.

Der Typus *BC* ist in beiden Halbversen oft anzutreffen, so im ersten:

In a sómer séson, | whan sóft was the sónne, ib. 1

And as I láy and léned | and lóked in þe wáteres, ib. 9

im zweiten:

Bídders and béggeres | *fast abóute ȝéde,* ib. 40
Wénten to Wálsyngham, | *and here wénches áfter;* ib. 54

Nur vereinzelt kommen in diesem Denkmal stumpf endigende, durch den Abfall des End-*e* entstandene Formen der Typen *A* und *C* vor, wie z. B. *and drédful of síght* Prol. 16, *crýstened þe kýnge* XV, 437, *as þe kýng híght* III, 9, die für eine andere Gruppe von Dichtungen, die in diesem Metrum sich bewegen, charakteristisch sind.

§ 48. Diese gehören dem Norden und den angrenzenden Gebieten des Mittellandes an. In diesen Gegenden war damals (gegen Ende des 14. Jahrhunderts) das End-*e* bereits verstummt oder wenigstens im Verstummen begriffen.

Die klingend endigenden Versformen südlicher und mittelländischer Denkmäler wurden daher von den Nordengländern ohne das End-*e*, also stumpf, gesprochen und in dieser Form dann auch nachgeahmt, wodurch der Versausgang allerdings eine starke Umwandlung erlitt, während das Versinnere ziemlich unverändert blieb.

Zu den gewöhnlichen Typen *A*, *C*, *BC* treten somit gewisse, mit Luick als A^1, C^1, BC^1 zu bezeichnende Abarten hinzu, welche folgenden Formeln entsprechen:

A^1: (×)–́××–́[1]) C^1: (×)××–́–́, BC^1: (×)××–́×–́.

Beispiele für diese Typen, die als seltenere Unterarten neben den entsprechenden gewöhnlichen Typen *A*, *C*, *BC* namentlich in den nördlichen Dichtungen Die Zerstörung Trojas (EETS 39, 56), Arthurs Tod (EETS 8) und die Kriege Alexanders (EETS XLVII) vorkommen, sind (aus dem erstgenannten Gedicht entnommen) für Typus A^1 im zweiten Halbverse: *for lérnyng of ús* 32, *þat ónest were áy* 48, oder mit mehrsilbiger Senkung: *and lýmpit of the sóthe* 36 und mit Nebenton: *with cléne mèn of wít* 790, ferner ohne Auftakt: *lémond as góld* 459, *bléssid were Í* 473, im ersten, mit zweisilbigem Auftakt: *þat ben drépit with déth* 9, *þat with the Grékys was grét* 40, ohne

---

1) In seiner größeren Abhandlung (Anglia, XI, 404) unterscheidet Luick die zwei Formen dieses Typus mit und ohne Auftakt als A^1 (×–́××–́) und A^2 (–́××–́), eine Sonderung, die er in Pauls Grundriss zweckmäßigerweise unterlassen hat.

Auftakt: *Býg ynoghe vnto béd* 397, *Trýed men þat weré táken* 258 etc.; für C^1 (nur im zweiten Halbverse): *þat he fóre wíth* 44, *into your lónd hóme* 611, *ye have sáid wéll* 1122, *þat ho bórne wás* 1388, *of my córs hás* 1865; für $B\,C^1$ im zweiten Halbverse (selten): *when it distróyet wás* 28, *and to sórow bróght* 1457, *þere þe Cítie wás* 1534.

Die nämliche Umwandlung der Typen trat wegen des verstummenden End-*e* in der Folge auch im Mittellande ein, wie zwei Denkmäler aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts *Scottish Field* und *Death and Life* (Percys Folio-MS, herausgegeben von Furnivall und Hales, I, 199 und III, 49) bezeugen, während das letzte Denkmal stichischer Dichtung des Nordens, Dunbars satirisches Gedicht *The tua mariit wemen and the wedo* (Laing I, 61, Small I, 30, Schipper 46) neben den normalen Formen der in den nördlichen Denkmälern gewöhnlich vertretenen Typen manche Varianten aufweist, die, namentlich im ersten Halbverse, durch längeren Auftakt, längere Mittel- oder Endsenkung erweitert sind, wobei die öfters eintretenden nebentonigen, in der Senkung stehenden Silben auch an der Alliteration mit theilnehmen können, wie z. B. in den Versen:

ȝaip and ȝíng, in the ȝók | ane ȝéir for to dráw; 79
Is báir of blís and báilfull, | and greit bárrat wírkis. 51.

Manchmal nimmt auch der zweite Halbvers an dieser Reimhäufung Theil, die öfters in mehreren, bis zu 6 oder 7 Versen, fortläuft:

He gráythit me in gáy silk | and gúdlie arráyis,
In gównis of ingránit clayth | and greit góldin chénȝeis 365/6.

So erklärt es sich leicht, wie König Jakob I. dazu kommen konnte, aus einer derartigen Verwendung des Stabreimes von Seiten der letzten in alliterierenden Versen schreibenden Dichter die oben (S. 79) citierte metrische Regel zu abstrahieren, umsomehr, als auch die in den nächsten Paragraphen zu betrachtende alliterierend-reimende Versart diese Eigenthümlichkeit in nicht minder hohem Grade aufweist.

B. Der mit dem Endreim versehene Stabreimvers.

§ 49. Trotz der großen Beliebtheit, deren sich der Stabreimvers strenger Richtung in der mittelenglischen

Poesie bis zum Beginn der neuenglischen Epoche erfreute, waren ihm doch inzwischen in den verschiedenen gleichtaktigen, reimenden Versarten zahlreiche und mächtige Concurrenten erwachsen, die alsbald auch auf ihn ihren Einfluss geltend machten. Zunächst geschah dies in der Weise, dass sie ihm den Endreim aufnöthigten und ihn damit zugleich in die Fessel strophischer Gliederung zwangen. In einem weiteren Stadium der Entwicklung musste er dann auch seinen freien, vierhebigen Rhythmus mehr und mehr demjenigen der gleichtaktigen Metra, namentlich dem nächstverwandten, viertaktigen, jambischen Verse, der damit zu einem jambisch-anapästischen Metrum sich entwickelte, anbequemen. Freilich übte der Stabreimvers insofern Vergeltung aus, als die ursprünglich ihm allein nur eigenthümliche Alliteration sich nun auch in erheblichem Umfange der gleichtaktigen Metra, namentlich des viertaktigen Verses, bemächtigte. Aber eben dadurch wurde um so leichter die Verschmelzung des vierhebigen Verses mit ihm und die schließliche Herrschaft des gleichtaktigen Versprincips herbeigeführt.

Alliterierend-reimende Verse, deren strophische Bindung in dem zweiten, vom Strophenbau handelnden Buch unter den sogenannten *Bob-wheel*-Strophen näher erörtert werden wird, treten uns in mittelenglischer Zeit in drei wichtigen Dichtungsarten entgegen, nämlich in der Lyrik, in der Epik und in der dramatischen Poesie.

§ 50. Die frühesten in alliterierend-reimenden Langzeilen geschriebenen Strophenformen sind die lyrischen, denen wir uns daher zuerst zuwenden.

Wir haben hier gleichmetrische und ungleichmetrische Strophenformen zu unterscheiden. In den ersteren besteht die ganze Strophe nur aus vierhebigen, gewöhnlich in sehr einfacher Reimstellung (*aaaa* oder *abab*) reimenden Versen. In den letzteren dagegen sind vierhebige Langverse in der Regel mit vereinzelten einhebigen und mehreren zweihebigen Versen zu complicierteren strophischen Gebilden verbunden. Während die zweihebigen Verse öfters einen gestreckteren, bei den epischen Strophen dieser Gruppe näher zu erörternden Bau haben, der es ermöglicht, manche derselben, in denen nebentonige Senkungen

vorkommen, als dreitaktige Verse zu lesen (oder dreihebige nach Art derjenigen im *King Horn*), nehmen die vierhebigen Langverse meistens einen geschlosseneren Bau an, indem die Abstände zwischen den Hebungen gleichmäßiger werden und gewöhnlich aus zwei Senkungen bestehen. Nur der Auftakt wird auch hier recht frei behandelt. Der Unterschied zwischen erster und zweiter Halbzeile tritt jedoch weniger zutage als in den früher besprochenen Formen der mittelenglischen Langzeile. Der Stabreim aber findet in diesen lyrischen Dichtungen ebenfalls reichliche Verwendung.

Den Grundcharakter des Versrhythmus bestimmen auch hier wieder Verse von dem Typus *A* und A^1. Doch kommen auch die Typen *B C*, BC^1, sowie *C* und C^1 oft genug vor, unter denen die beiden letztgenannten der Annahme eines taktierenden Vortrages jedenfalls am meisten widerstreben. Welcher Art der Vortrag, respective die musikalische Begleitung solcher Lieder war, lässt sich in Ermangelung jedweder darauf bezüglicher Hinweise oder Andeutungen nicht bestimmen.

Die Anfangsverse des im westlichen Mittellande zu Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Gedichtes „Klage des Landmanns" (Böddeker P. L. II) mögen hier zunächst als Proben citiert werden:

Ich herde mén vpo móld | máke muche món,
Hou hé beþ iténed | of here tílýnge:
Góde ȝeres and córn | bóþe beþ agón,
Ne képeþ here no sáwe | ne no sóng sýnge.

Die zweiten Halbverse in v. 2 und 4 gehören dem Typus *C* an, der auch in Gedichten, die einen regelmäßigeren, vorwiegend dem Typus *A* entsprechenden Versrhythmus aufweisen, z. B. „Johon" (ib. W. L. I; Str. I, cit. Metrik I, 365/6), namentlich im zweiten Halbverse gelegentlich wiederkehrt, z. B. *haueþ þis mái mére* v. 9, *and þe gýlófre* v. 40, *þat þe bór béde* v. 44.

Von den in dieser Zeit auch oft, wie oben (S. 87) bemerkt, mit ziemlich regelmäßigen Stabreimen versehenen viertaktigen Versen sind die vierhebigen Langzeilen leicht zu unterscheiden; einmal nämlich durch den freien, nicht taktierenden Rhythmus, der diesen im Gegensatz zu jenen

eigen ist, und zweitens dadurch, dass die vierhebigen Verse regelmäßig nach der zweiten Hebung nebst den etwa dazu gehörigen Senkungen eine Cäsur eintreten lassen, während die viertaktigen Verse durchaus nicht immer eine deutlich bemerkbare Cäsur haben oder diese auch gelegentlich an anderer Stelle des Verses eintreten lassen können; vgl. z. B. die folgenden viertaktigen Anfangsverse der letzten Strophe des Gedichtes, betitelt „Des Dichters Reue“ (Böddeker, W.L. IV):

Ríchard, | róte of résoun rýght,
rýkeníng of rým ant rón,
Of maídnes méke þóu hast mýht,
on mólde y hólde þe múrgest món:

mit den vierhebigen Anfangsversen von W.L. I:

Ichot a búrde in a bóure, | ase béryl so brýght,
Ase sáphir in sélver | sémly on sýht,
Ase iáspe þe géntil, | þat lémeþ wiþ lýht,
Ase gérnet in gólde, | and rúby wel rýht.

In ähnlichen Versen bewegen sich die Gedichte „An den Mond“ (Böddeker, W.L. XIII; Metr. I, 349), „Auf die Diener der Großen“ (ib. P.L. VII; Metr. I, 371/2), „Erde“ (EETS 26, 96), fünf Lieder Laurence Minots (II, V, IX, X, XI), entstanden um die Mitte des 14. Jahrhunderts im nördlichen Mittellande, u. a. m.

§ 51. In anderen Gedichten sind mit den vierhebigen Versen des Aufgesanges im Abgesange Verse verbunden, die zum Theil einen schwankenden, entweder dreihebigen (resp. dreitaktigen) oder zweihebigen Rhythmus haben, so z. B. in dem „Spottgesang auf Richard von Cornwallis“ (Böddeker, P.L. I):

Síttep alle stílle | and hérkneþ to mé:
þe kýng of alemáigne, | bi mi léauté,
þrítti þousent póund | áskede hé
Forte máke þe pées | in þé countré,
Ant só he dúde móre.
Ríchard,
þah þou be éuer tríchard,
Trícchen shált þou néuer móre.

In den folgenden Strophen tritt im Aufgesange der vierhebige, selten jedoch durch regelmäßige Alliteration

markierte Rhythmus noch deutlicher zutage, wenn auch öfters rhythmisch incorrecte Verse vorkommen.

Zweite Halbverse vom Typus C^1 begegnen öfters, z. B. *opon swýving* 9, *sire Édwárd* 46, *o þy lýárd* 47. Die Verse 5 und 7 haben einen zweihebigen Rhythmus; v. 8 ist wohl auch als ein zweihebiger anzusehen (vgl. unsere Skansion).

Entschiedene Verwandtschaft mit dieser Strophe hat eine andere, in dem Gedicht „Luxus der Weiber“ (Böddeker, P. L. III; Metrik I, 390) verwendete, in der die unzweifelhaft vierhebigen Langzeilen durch eingeflochtenen Reim aufgelöst sind. Strophe 2 möge dies veranschaulichen:

Nou haþ prúde þe prís | in éuervche pláwe,
By mony wýmmon vnwís | ysúgge mi sáwe.
For ȝef a lády lýue is | léid after láwe,
Vch a strúmpet þat þer is | such dráhtes wol dráwe.
In prúde
Vch a scréwe wol hire shrúde,
þoh he nábbe nout a smók | hire fóule ers to húde.

Vers 5 des vorhergehenden Gedichtes findet hier keine Entsprechung. Im übrigen ist der Abgesang aber hier ähnlich gebaut wie dort, wenigstens in dieser und vielleicht in der folgenden Strophe, während der letzte Vers der ersten Strophe einen zweihebigen Rhythmus hat und in den übrigen die Schlussverse wohl richtiger als dreihebige anzusehen sind. In der ersten Strophe dieses Gedichts gehört der zweite Vers *þat mónkúnne* dem Typus C an.

In einer sehr kunstvollen, der Formel $a\,a_4\,b_2\,c\,c_4\,b_2\,d\,d_4\,b_2\,e\,e_4\,b_2\;f\,f\,g\,g\,g\,f_4$ (bei Annahme von m. E. vom Dichter beabsichtigten vier- und zweihebigen Versen) oder $a\,a_4\,b_3\,c\,c_4\,b_3\,d\,d_4\,b_3\,e\,e_4\,b_3\;f\,f\,g\,g\,g\,f_2$ (bei Annahme von vierhebigen Hauptversen, dreitaktigen Schweifreimversen und zweihebigen cauda-Versen) entsprechenden Strophe ist die „Satire auf die geistlichen Gerichtshöfe“ (Böddeker, P. L. IV; Strophe I, citiert Metrik I, 441) geschrieben.

Entschiedener tritt der vier- und zweihebige Charakter der Lang- und Kurzverse hervor in dem in erweiterten Schweifreimstrophen, reimend $a\,a\,a_4\,b_2\,c\,c\,c_4\,b_2$ geschriebenen Gedicht über den „Aufstand der Flandrer“ (ib. P. L. V; Metrik I, 361), in welchem einzelne längere Schweifreimverse wohl als dreitaktige gelesen werden könnten, z. B.

and béo huere chéuentéyn 20, *ant móni anóþer swéyn* 24, aber doch wohl principiell als zweihebige gemeint sind, wie die Reimverse *to cóme to parís; þourh þe flóur de lís* 52/56 oder *wiþ éorl and wiþ knýht; with húem forte fýht* 124/8 erkennen lassen.

Als eine Vorstufe endlich zu den im nächsten Paragraphen zu besprechenden epischen Strophenarten ist eine in dem zu Anfang des 14. Jahrhunderts entstandenen Gedicht „Auf die Hinrichtung von Simon Fraser“ (Böddeker, P. L. VI; Metrik I, 219) verwendete Strophenform anzusehen, wovon Strophe I hier folgen möge:

Lýstneþ, Lórdinges, | a newe sóng ichulle bigýnne
Of þe tráytours of Scótland, | þat táke beþ wyþ gýnne.
Món þat loveþ fálsnesse, | and nule néuer blýnne,
Sóre may him dréde | þe lýf þat he is ýnne,
Ich vnderstónde:
Sélde wes he glád,
þat néuer nes asád
Of nýþe ant of ónde.

Der fünfte Vers ist hier ein einhebiger Vers (in Strophe 2: *wiþ Lóue*) ähnlich wie in den oben citierten Gedichten P. L. I und P. L. III; die übrigen Verse des Abganges sind zweihebige.

Von Luick (Pauls Grundriss, II *a*, S. 1007) sind die Langverse dieses Gedichtes und einiger anderer, z. B. P. L. I und P. L. V, als verdoppelte, langzeilig reimende, nationale Reimverse (d. h. Layamon'sche Verse) aufgefasst worden, eine Ansicht, der ich nicht zuzustimmen vermag. Der rhythmische Bau derselben ist vielmehr meines Erachtens von demjenigen der Verse in den übrigen hier citierten Gedichten, die Luick a. a. O. S. 1018/9 als normale, lyrische, reimend-alliterierende Langzeilen ansieht, nicht verschieden.

§ 52. In der Epik sind die alliterierend-reimenden Verse am reinsten zur Verwendung gelangt, so namentlich in einer Anzahl von Gedichten, die, im 14. und 15. Jahrhundert abgefasst und in dreizehnzeiligen Strophen geschrieben, obwohl schon früher einzeln gedruckt, unlängst in Band 27 der *Scottish Text Society* unter dem Titel *Scottish*

Alliterative Poems (ed. by F. J. Amours, Edinburgh 1892) zusammen veröffentlicht worden sind, nämlich *Golagros and Gawane* (auch Anglia II, 395), *The Buke of the Howlat* von Holland, *Rauf Coilȝear* (auch EETS XXXIX), *The Awntyrs off Arthure at the Terne Wathelyne, The Pistill of Susan* (auch Anglia I, 93). Douglas' Prolog zum achten Buch seiner Äneide gehört dem Anfang des 16. Jahrhunderts an. Außerdem gehören hierher noch die im 15. Jahrhundert in Südengland entstandenen Gedichte John Audelays (Percy Society, XIV, S. 10 ff.), ferner das im Norden, in vierzehnzeiligen Strophen geschriebene Gedicht *Of Sayne John the Evangelist* (EETS 26, p. 87). Die Strophen dieser Gedichte bestehen — allgemein ausgedrückt — aus zwei ungleichen Theilen, wovon der erste, längere, der Aufgesang, sich in alliterierenden, kreuzweise reimenden *(abababab)* Langzeilen bewegt, während der zweite, kürzere, der Abgesang, fünf oder sechs Verse umfasst, deren erster entweder gleichfalls eine Langzeile oder, wie in *The Pistile of Susan*, ein kurzer, aus einer Hebung und den dazu gehörigen Senkungen bestehender Vers ist, worauf dann vier zweihebige Halbverse folgen. Nur in dem zuletzt genannten Gedicht besteht der Abgesang aus sechs zweihebigen Halbversen.

Der Rhythmus dieses alliterierend-reimenden Metrums möge zunächst durch einige Beispiele illustriert werden, wozu wir vv. 1—17 aus *Golagrus and Gawane* wählen. Strophe I veranschauliche zuerst den Bau der Strophe:

In the týme of Árthur, | as tréw men me táld,
The king túrnit on ane týde | tówart Túskàne,
Hym to séik our the séy, | that sáiklese wes sáld,
The sýre that sèndis all séill, | súthly to sáne;
With bánrentes, bárounis, | and bérnis full báld,
Bìggast of báne and blúde | bréd in Brítàne.
Thei wálit out wérryouris | with wápinnis to wáld,
The gàyest grúmys on grúnd, | with géir that myght gáne;
Dúkis and dígne lòrdis, | dóuchty and déir,
Sémbillit to his súmmòvne,
Rénkis of grete rénòvne,
Cùmly kíngis with cróvne
Of góld that wes cléir.

Strophe II.

Thus the róyale can remóve, | with his Roúnd Tábill,
Of all ríches maist ríke, | in ríall arraý.
Wes neuer fúndun on fóld, | but fénȝeing or fábill,
Ane fàrayr floúre on ane feíld | of frésch men, in fáy; etc.

Verse wie die vier letztgenannten veranschaulichen die normale Bauart des alliterierend-reimenden Verses, namentlich auch das Verhältnis von Reim und Alliteration zu einander in ein- und zweisilbigen Wörtern; d. h. die Reimsilbe, in der Regel die Stammsilbe oder zum wenigsten die hochtonige Silbe des Wortes, trägt zugleich die vierte Hebung des Verses und als solche auch meistens den vierten Stabreim. Im übrigen entspricht die Bauart des gereimten derjenigen des reimfreien Alliterationsverses; der Endreim übt also keinen entscheidenden Einfluss auf den Rhythmus aus. In dieser verhältnismäßig reinen Form — abgesehen von den im ersten Halbverse in diesem jüngeren Denkmal öfters vorkommenden Nebentönen — bewegen sich weitaus die meisten Verse in der ältesten dieser Dichtungen, nämlich *The Awntyrs off Arthure.*

§ 53. Weniger klar aber ist das Verhältnis zwischen Reim und Alliteration und der davon abhängigen rhythmischen Betonung der Wörter zu ihrem natürlichen Accent in der ersten der oben citierten Strophen. Zur Aufhellung desselben mögen zunächst folgende, mit einander reimende Verse dienen:

Than schir Gáwyne the gáy, | gúde and gráciùs . . .
Jóly and géntill, | and full chéuailrús Gol. 389, 391
Ouer heor hédes gon hýng
þe wínce and þe wéderlỳng Sus. 101/2

oder die Verse Gol. 648, 650, 654:

Thus éndit the áuynantis | with mékil hónòur;
Thair bódeis wes béryit | báith in ane hòur,
Ane úthir heght E'dmond, | that próuit páramòur.

Hier reimen in dem ersten Verspaare die letzte, tieftonige, metrisch in der Senkung stehende Silbe des Wortes *gráciùs* mit der letzten, gleichfalls tieftonigen, metrisch aber die vierte Hebung des Verses tragende Silbe des Wortes *chévalróus;* in dem zweiten die tieftonige, in der Senkung

stehende Silbe *-lyng* des Wortes *wederlyng* mit dem in der Hebung stehenden Worte *hyng*; in der letzten Versgruppe reimen die tieftonigen Endsilben der Wörter *páramòur, hónòur* mit dem einsilbigen, in der letzten Hebung stehenden Wort *hour.* Ähnliche Reime begegnen auch noch bei neuenglischen Dichtern, z. B. bei Th. Moore (III, 129 Tauchn. Ed.): *Váin were its mélodỳ Róse, without thée,* oder *Whát would the Róse bè U'nsung by thée?* (Vgl. Metrik II, 146; auch Luick, Anglia XII, 450, 451.)

Öfters auch begegnet es, dass die tieftonigen, metrisch in der Senkung stehenden, den Endreim bildenden Endsilben sämmtlich dreisilbigen Wörtern angehören, während die hochtonigen, in der Hebung stehenden, vom Stabreim betroffenen oder auch alliterationslosen Stammsilben an dem Endreim nicht mit theilnehmen, z. B.:

þou brak gódes Comáundement,
To slé such an I'nnocent
With ény fals júggement Sus. 321—3.

Ähnliche unaccentuierte Reime begegnen auch bei zweisilbigen Wörtern:

„In fáith", said Schir Rólland,
„That is fúll euill wýn land
To háue quhill thow ar léuand, Rauf Coilȝear 917—9.

Andere so beschaffene Reime sind: *sémbland: léuand, consént and: éndúrand* Gol. 428 ff. etc.

In allen derartigen Fällen wird die natürliche Wortbetonung im wesentlichen von dem Versrhythmus nicht alteriert.

Die am häufigsten vorkommende Art unregelmäßiger Reime aber ist diejenige, in der die in der Senkung stehende, meistens tieftonige Endsilbe eines zweisilbigen, mittelst der betonten Silbe alliterierenden und die letzte Hebung des Verses, respective Halbverses tragenden Wortes reimt mit einem einsilbigen, gleichfalls die vierte Hebung eines anderen Langverses (respective die zweite des Halbverses in der cauda) tragenden einsilbigen, gewöhnlich ebenfalls alliterierenden Worte, wie z. B. in den Reimen *Túskane : sane : Brítane : gane* und *súmmovne : rénovne : crovne* der oben citierten ersten Strophe des Gedichtes *Golagros and Gawane.*

Die etwaige Annahme einer vollständigen Tonversetzung zu Gunsten des Endreimes wird natürlich durch den Umstand, dass die Anfangssilben der betreffenden Wörter an der Alliteration theilnehmen, höchst unwahrscheinlich, wenn auch in den Dichtungen dieses Zeitraumes die Senkungen sich öfters an der Alliteration mit betheiligen und die Wörter *Tuskane*, *Britane*, *summovne*, *renovne* als Wörter romanischen Ursprungs wohl auf der zweiten Silbe den Ton tragen könnten. Sie entsprechen aber doch in ihrer Stellung und Verwendung im Verse genau den germanischen Reimwörtern in den Versen 870/2:

For he wes býrsit and béft, | *and bráithly blédand* . . .
And wáld that he nane hárm hynt | *with hárt and with hánd.*

§ 54. In beiden Fällen liegen also sogenannte accentuiert-unaccentuierte Reime vor (vgl. Kap. 1 in Buch II, Abschnitt I), für welche aber der Dichter beim mündlichen Vortrage wohl eine gewisse Tonausgleichung mittelst schwebender Betonung der zweisilbigen Reimwörter beanspruchte. Dies ist aus mehrfachen Gründen anzunehmen. Erstens wurden germanische Wörter dieser Art in den früheren und gleichzeitigen, in gleichtaktigen Versen geschriebenen Dichtungen manchmal ähnlich verwendet, z. B.:

Quhen thái of Lórne has séne the kíng
Set ín hymsélff sa grét hèlpíng, Barbours Bruce III, 147/8
And bád thame wénd intó Scòtlánd
And sét a ség̀e with stálward hánd ib. IV, 79/80.

Nur beherrscht hier der rhythmische Accent den Wortaccent, und dieser muss sich jenem accommodieren, während in der nicht taktierend gebauten alliterierenden Langzeile bei germanischen Wörtern immer noch der Wortaccent vorherrscht. In jenen, den gleichtaktigen Versen, liegt also der rhythmische Accent auf der letzten Silbe des zweisilbigen Reimwortes, bei diesen, den alliterierenden, auf der vorletzten. Nur bei romanischen Wörtern kann unter Umständen wegen der beliebigen Verwendung derselben mit germanischer oder romanischer Betonung in dieser Sprachperiode die Concession der Wortbetonung an die rhythmische Betonung bei nicht alliterierenden Wörtern eine größere gewesen sein, vgl. z. B. Reime wie *rage : cu-*

ráge : sudge Gol. 826—8; *day : gay : journáy* ib. 787—9; *assáill : mettáill : battáil* R. Coilȝear 826—8 etc. (dagegen: *ȝonè bérne in the báttale* Gol. 806).

Für gewöhnlich aber wird auch für diese die nämliche, mehr schwebende Betonung gelten müssen, die für die Reimwörter der ersten Golagros-Strophe als die richtige erkannt wurde.

§ 55. Dies ist um so wahrscheinlicher, als zahlreiche zweite Halbverse in diesen alliterierend-reimenden Gedichten begegnen, die nach den alten Typen *C* oder *C*¹ gebaut sind, da diese dem combinierten Erfordernis des Stab- und Endreimes, wofür oft ein und dasselbe germanische oder romanische Wort im zweiten Halbverse genügen musste, in bequemster Weise entgegenkamen, wie z. B. in folgenden mit einander reimenden Halbversen: *What is þi góod réde: for his kníȝthéde: (by crosse and by crede)* Awnt. of Arth. 93—97; *(and bláke to þe bóne): as a wómáne* ib. 105/7; *(enclósed with a crówne): of the trésóne* ib. 287/91; *Of ane fair wéll: (teirfull to téll): with ane cástéll: (kéne and crùell)* oder, wie Luick will: *kéne and cruéll,* (doch v. 92: *crúel and kéne*) Gol. 40/46; *at the mýddáy: (wént thai thar wáy)* Howl. 665/7 etc.

Auch in den gleichtaktigen Metren wirkt dieser Typus noch nach, vgl. Reime wie:

Súmwhat óf his clóþíng
Fór þe lóue of héuene kýng Rob. Mannyng, Handl. Sinne 5703/4,

die manchmal begegnen.

Im übrigen sind, ebenso wie in den lediglich alliterierenden, auch in diesen alliterierend-reimenden Dichtungen die Typen *A* und *A*¹, *B C* und *B C*¹ fast ausschließlich anzutreffen, und ähnlich wie in jenen unterscheidet der erste Halbvers sich wesentlich dadurch von dem zweiten, dass jener häufig durch mehrfache Auftakte oder längere, mit oft alliterierenden Nebentönen versehene Senkungen beschwert erscheint.

§ 56. Und dieser Unterschied macht sich ferner auch, wie Luick zuerst nachgewiesen hat (Anglia XII, 438 ff.), in den einzelnen Halbversen der cauda geltend, indem die drei ersten (vv. 10—12 der Gesammtstrophe) den freieren

Bau der oben charakterisierten, längeren ersten Halbverse haben, der letzte Halbvers aber (v. 13 der Gesammtstrophe) den für diese Zeit normalen Bau (gewöhnlich Typus *A* (*A*¹), z. B. *Birnand thrétty and thré* Gol. 247, *Of góld that wes cléir* ib. 1) der zweiten Halbzeile aufweist, wie dies z. B. deutlich veranschaulicht wird durch die oben (S. 92) citierte erste Strophe von *Golagros and Gawane.* Doch kommen in diesem letzten Verse natürlich auch andere Verstypen des zweiten Halbverses, wie *C*, *C*¹, *BC*, *BC*¹, vor, z. B. *For thi mánhéde* Awnt. Arth. 350, *Withoutin dístánce* Gol. 1362, *As I am tréw kníght* Gol. 169; *Couth na léid sáy* ib. 920; *In ony ríche réime* ib. 1258, *Quhen he wes líghtit dóun* ib. 130 etc.

In anderen Dichtungen geht der in der Reimstellung *aaab* einer erweiterten Schweifreimhalbstrophe reimenden Kurzversgruppe der cauda weder ein Langvers, noch auch ein einhebiger Vers, wie in dem Gedicht von der Susanna, voran, sondern ein zweihebiger Halbvers, der aber, ebenso wie der letzte, mit dem er reimt, in seinem Bau den zweiten Halbversen der Langzeile entspricht, so in *The Tournament of Tottenham* (Ritson, *Anc. Songs* I, 85—94; Strophe I in Engl. Metrik I, S. 390), reimend *AAAAbcccb* und in dem vielleicht von Dunbar herrührenden Gedicht *The Ballad of Kynd Kittok* (Laing II, 35, 36; Small I, 52, 53; Schipper 70), reimend *ABABABABcdddc.*

In dem obengenannten Gedicht *Sayne John the Evaungelist*, reimend *ABABABABccdccd*, hat die cauda den Bau einer ganzen Schweifreimstrophe.

§ 57. Von besonderem Interesse ist es nun, dass derartige zweihebige Halbverse der alliterierenden Langzeile auch für sich allein zu ganzen, in Schweifreimstrophenformen geschriebenen Gedichten verwendet wurden, wie dies Luick zuerst nachgewiesen hat (Anglia XII, 440 ff.), so z. B. in der Übertragung der *Disticha Catonis* (EETS 68, S. 1669), wovon die beiden Anfangsstrophen hier folgen mögen.

If þóu be made wíttenèsse,
For to sáy þat sóþ ìs,
Sáue þine honóur,
Als míkil, as þou may fra bláme,
Lame þi fréndis sháme,
And sáue fra dishonóur.

For-sóþ flípers
And alle fáls fláters
I réde, sone, þou flé;
For þen sálle na gode mán,
þat any góde lare cán,
þár-fore blame þé.

In der nämlichen Strophenform ist u. a. *The Feest* (Hazlitt, *Remains* III, 93) abgefasst.

Noch häufiger wurden Verse dieser Art zu erweiterten Schweifreimstrophen mit der Reimstellung *aaabcccbdddbeeeb* verwendet, so in dem Gedicht „Die Feinde des Menschen" aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, herausgegeben von Kölbing (Engl. Stud. IX, 440 ff.). Strophe I lautet:

þe síker sóþe who so séys,
Wiþ díol dréye we our dáys
And wàlk máni wil wáys
As wándrand wíȝtes.
Al our gámes ous agás,
So mani ténes on tás
þurch fónding of fele fás,
þat fást wiþ ous fíȝtes.
Our flèsche is fóuled wiþ þe fénd;
þer we fínde a fals frénde:
þei þai héuen vp her hénde,
þai no hóld nouȝt her híȝtes.
þis er þré, þat er þrá,
Ȝete þe férþ is our fá,
Dèþ, þat dérieþ ous swá
And díolely ous díȝtes.

Deutlich ist auch hier wieder der Unterschied zwischen Versen nach Art des ersten Halbverses, die den Strophenkörper *(aaa, ccc, ddd, eee)* bilden, und solchen nach Art des zweiten Halbverses, die zu den Schweifreimversen *(b, b, b, b)* verwendet werden, erkennbar.

Ähnlich ist dies der Fall in sonstigen in dieser Vers- und Strophenart geschriebenen Gedichten, z. B. in den Romanzen *Sir Perceval*, *Sir Degrevant* (beide ediert von Halliwell, *Thornton Romances* S. 1 und 177 und anderen; vgl. Luick, Anglia XII, 440 ff. und Pauls Grundriss, II *a*, S. 1016). Nur berühren und vermischen sich in diesen spä-

teren Denkmälern, unter denen das vermuthlich von Dunbar herrührende Gedicht „Des Zwerges Rolle im Stück" (Laing II, 37; Small II, 314, Schipper 190) eines der letzten ist, die zweihebigen Verse schon häufig mit gleichtaktigen Versen, in welche das zuletzt genannte Gedicht von der fünften Strophe an vollständig übergeht. Auch in den *Bob-wheel*-Strophen, d. h. den nach Art der oben (§§ 51, 52) citierten Strophen gebauten des 16. Jahrhunderts, war nach dem ausdrücklichen Zeugnis König Jakobs I. in seinen *Revlis and Cavtelis* die cauda in gleichtaktigen (vier- und dreitaktigen) Versen geschrieben, während der eigentliche Strophenkörper sich in vierhebigen, alliterierend-reimenden Langzeilen bewegte (vgl. Luick, Anglia XII, 444).

§ 58. In der gleichzeitigen dramatischen Poesie nimmt nun diese Vermengung vier-, respective zweihebiger und gleichtaktiger, strophisch gebundener, sowie später auch unstrophisch reimender Verse noch größere Dimensionen an.

Doch ist zunächst von Wichtigkeit, dass in den älteren Sammlungen von Mysterienspielen, namentlich in den *Towneley Mysteries*, den *York Plays* und den *Ludus Coventriae,* die in der lyrischen wie in der epischen Poesie nachgewiesene Versart der alliterierend-reimenden Langzeile, und zwar in den nämlichen oder wenigstens nahe verwandten Strophenarten, gleichfalls vorkommt.

Nur hat dieser Vers hier im allgemeinen die regelmäßige Alliteration fast gänzlich eingebüßt und kann daher nicht mehr als die vierhebige alliterierende Langzeile, sondern nur noch als die vierhebige Langzeile bezeichnet werden. An manchen Stellen weisen jedoch auch noch die Überreste der Alliteration mit Entschiedenheit auf die Vierhebigkeit des Rhythmus hin, so *Townel. Myst.* S. 140:

Moste ***mýghty Máhōwne*** | ***méng*** *you with* ***mýrthe,***
Both of búrgh and of tówne | by féllys and by fýrthe;
Both ***kýng*** *with* ***crówne*** | *and* ***bárons*** *of* ***bírthe,***
That ***rádly*** *wylle* ***równe,*** | *many* ***gréatt gríthe***
Shalle be hápp;
Take ténderly intént
What sóndes ar sént,
Els ***hármes*** *shall ye* ***hént***
And ***lóthes*** *you to* ***láp.***

Die Strophe, die manchmal, so z. B. in dem bei Mätzner, Sprachproben, S. 357 gedruckten Spiel von der Sündflut, mit außerordentlicher Gewandtheit unter mehrere Personen dialogisch vertheilt vorkommt, ist hinsichtlich des eingeflochtenen Reimes der Langzeilen mit derjenigen des (S. 90) citierten lyrischen Gedichts P. L. III, betreffs der Form der cauda mit derjenigen des S. 91 citierten Gedichtes P. L. VI verwandt, in letzterer Hinsicht aber mit derjenigen des S. 92 citierten epischen Gedichtes *„The Pistil of Susan"* identisch.

Auch die rhythmische Behandlung der Verse ist sowohl hinsichtlich des Verhältnisses von Reim und der allerdings hier mehr zurücktretenden Alliteration zu einander, als auch in Bezug auf die Verwendung der mittelenglischen Verstypen im wesentlichen die nämliche, wie sie oben beim epischen Verse (§§ 53—55) skizziert wurde: Typus *A* und A^1, *B C* und BC^1 werden in den Langzeilen vorwiegend angetroffen; doch kommt auch noch vereinzelt Typus C^1 vor im zweiten Halbverse, z. B. in dem oben citierten Spiel von der Sündflut: *that wold vówch sáyf* 172, *of the tént móyne* 487, *wille com agáne sóne* 488.

Im Abgesang aber ist der § 56 dargelegte Unterschied zwischen ersten Halbversen und zweitem Halbverse als Abschluss der Strophe oft mit großer Consequenz eingehalten.

An anderen Stellen kommen in ähnlichen Strophen gestrecktere Verse dieser Art vor, welche fast ein alexandrinerartiges Gepräge tragen (vgl. Metrik I, 229), sowie umgekehrt in den *Coventry Mysteries* öfters Strophen der nämlichen Gestalt in Versen geschrieben sind, welche sich infolge ihres gedrungenen Baues den viertaktigen nähern oder geradezu in solche übergehen (vgl. ibid. S. 230, 394, 395). Ja, die Vermengung der Versarten ist hier so weit getrieben, dass mit einem Aufgesang aus vierhebigen Versen ein Abgesang aus vier- und dreitaktigen, entsprechend der von König Jakob I. angegebenen, S. 99 citierten Beschreibung solcher Strophen, verbunden ist und umgekehrt mit einem Aufgesang aus viertaktigen Versen ein Abgesang aus zweihebigen.

§ 59. Der ausgesprochen vierhebige Vers aber bildet doch den Grundstock der in diesen Dichtungen vor-

kommenden, auch zu einfacheren Strophenformen verbundenen Versarten, wie er denn auch noch in der weiteren Entwicklungsgeschichte des Dramas populär blieb. Skeltons *Moral-Play „Magnificence“*, sowie die meisten der in Dodsleys *Collection of Old Plays, vol. I—IV,* enthaltenen *Moralities* und *Interludes* sind zum großen Theile (u. zw. gewöhnlich in den volksthümlichen, von den humoristischen Personen gesprochenen Partien, während allegorische und historische Personen meist in gleichtaktigen Versen reden) in diesem nun in der Regel paarweise reimenden Metrum geschrieben, welches hier unter dem Einflusse der in demselben zur Verwendung gelangenden gleichtaktigen Versarten allmählich einen ziemlich regelmäßigen, jambisch-anapästischen oder trochäisch-daktylischen Rhythmus annimmt.

Namentlich Verse mit aufsteigendem jambisch-anapästischen Rhythmus sind beliebt, wie denn die mittelenglische Langzeile ja überhaupt auch schon in den vorangehenden Jahrhunderten gewöhnlich mit einem ein- oder mehrsilbigen Auftakte beginnt.

Von den in der mittelenglischen alliterierenden Langzeile gebräuchlichen Verstypen tritt der dem taktierenden Rhythmus widerstrebende Typus $C (C^1)$, der schon in den *Coventry Plays* wohl nur noch selten, wenn überhaupt, anzutreffen sein dürfte, mehr und mehr zurück, um schließlich ganz zu verschwinden, so dass Typus $A (A^1)$ und daneben, wenn auch viel seltener, Typus $BC (BC^1)$ die Alleinherrschaft behaupten.

§ 60. Von den leichter zugänglichen Stücken des Bischofs John Bale (1495—1563) ist seine *Comedye Concernynge Thre Lawes*, herausgegeben von A. Schröer (Anglia V, S. 137 ff.; auch als Separatausgabe, Halle, Niemeyer, 1882) in zwei- und vierhebigen Versen, und sein *Kyng Johan* (c. 1548), herausgegeben von Collier in den *Camden Society Publications*, 1838, gänzlich in diesem letzteren Metrum geschrieben. Das zuletzt genannte Stück ist noch aus dem Grunde von besonderem Interesse, da in ihm, ähnlich wie in zwei angelsächsischen Gedichten (vgl. S. 112, 113), Verse vorkommen, die zur Hälfte oder gänzlich aus lateinischen Wörtern bestehen [1])

[1]) Verse derselben Art begegnen auch in *Bale's Songe vpon Benedictus*, herausgegeben von Schröer, a. a. O., 223/4 (87/8).

und somit für die vierhebige Skansion der englischen Verse dieses Stückes, sowie der Langzeilen in *The Thre Lawes,* die Schröer auf Grund der Vierhebungstheorie der Halbverse für achthebige Langverse erklärt hat, wieder eine sichere Handhabe bieten, z. B.:

A péna et cúlpa | *I desíre to be clére,* S. 33
In nómine pátris, | *of all that éver I hárd* S. 28
Iudicáte pupíllo, | *deféndite víduam;* S. 6.

Andere derartige Verse begegnen S. 5, 6, 53, 62, 78, 92.

Doch auch abgesehen von diesem unwiderleglichen Beweise für die vierhebige Skansion der Langzeilen ist die rhythmische Übereinstimmung derselben mit den im letzten Paragraphen betrachteten epischen alliterierend-reimenden Langzeilen durch Wiederkehr derselben Typen leicht nachzuweisen, obwohl auch hier ein Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Halbverse nicht mehr zu bestehen scheint.

Typus *A* ist natürlich auch hier der häufigste und kommt in manchen Unterarten vor, die namentlich durch ein-, zwei- oder mehrsilbige Auftakte, zwei- oder mehrsilbige Senkungen zwischen der ersten und zweiten Hebung und ein- bis dreisilbige Senkung nach dieser unterschieden werden. Die gewöhnlichste Gestalt desselben entspricht dem Schema (×)×–́××–́×, während die Form –́××–́× seltener begegnet. Typus *A*[1] lässt ebenfalls häufige Auftakte und Mittelsenkungen zu, entspricht also meistens der Formel (×)×–́××–́, seltener –́××–́. Typus *BC* (×)××–́×–́× kommt nur selten vor, *BC*[1] (×)××–́×–́ dagegen sehr oft; Typus *C* (×)××–́–́× ist noch immer nachzuweisen, Typus *C*[1] (×)××–́–́ ist äußerst selten geworden.

§ 61. Untersuchungen über die numerische Vertretung, sowie namentlich über die Gruppierung dieser Typen fehlen noch[1]), würden aber von Wichtigkeit sein für die genauere Kenntnis der Entwickelung des jambisch-anapästischen, respective trochäisch-daktylischen Metrums aus dem vierhebigen Verse. Es leuchtet sofort ein, dass dabei auch die Verwendung des Auftaktes in den Typen *A* und *A*[1], die wir daher hier noch weiter durch die Bezeichnungen

[1]) In einem der nächsten Hefte der „Wiener Beiträge zur englischen Philologie“ wird eine solche, von Dr. Rud. Dittes verfasst, veröffentlicht werden.

mA(A[1]*)* = *A* oder *A*[1] mit Auftakt, und *oA(A*[1]*)* = *A* oder *A*[1] ohne Auftakt unterscheiden, zu berücksichtigen sein würde. Einige Beispiele mögen dazu dienen, die obigen Andeutungen näher zu veranschaulichen. Es ergeben sich je nach dem Vorhandensein oder Fehlen des Auftaktes in den einzelnen Halbversen vier Arten von Versen:

1. Verse mit vorhandenem Auftakte in beiden Halbversen, am zahlreichsten vertreten, und darunter namentlich die Combinationen $A(A^1) + A(A^1)$, $A(A^1) + BC^1(BC)$:

$mA + mA$: *For by méasure, i wárne you, | we thýnke to be gýdyd;* Skelt. *Magn.* 186

$mA + mA^1$: *For mýschefe wyl máyster vs, | yf méasure vs forsáke.* ib. 156

$mA^1 + BC$: *Full gréat I do abhór | this your wícked sáying;* Dodsl. II, S. 72

$mA^1 + BC^1$: *You may sáy you were síck, | and your héad did áche,*
That you lústed not this níght | any súpper máke. ib. II, 119

$mA^1 + mA^1$: *And you nóthing regárd | what of mé may betíde?* ib. II, 216

$mA^1 + BC^1$: *Our láwes are all óne, | though you do thré apére* Bale, *Laws* v. 63

$mA + mA^1$: *Whome dáyly the déuyll | to great sýnne doth allúre,* ib. 747

$mA^1 + BC$: *By hým haue I góte | thys fowle dyséase of bódye,*

$mA^1 + mA$: *And, ás ye se hére, | am now thrówne in a léprye.* ib. 749/50,

$mA^1 + BC$: *Regárde not the pópe, | not yet hys whórysh kýngedom,* ib. 770

$mA^1 + mA^1$: *Such lúbbers, as háth | dysgysed héads in their hóodes,* Bale, Johan S. 2

$mA + mA$: *Peccávi mea cúlpa: | I submýt me to yowr hólynes.* ib. S. 62

$mA + mA$: *With áll the ófsprynge, | of A'ntichristes generácyon;* ib. 102

$mA + BC^1$: *Master Rálph Roister Dóister | is but déad and góne;* Dodsl. III, 59

$C + mA$: *And as thré téachers,* | *to hým we yow dyréct* Bale, Laws 67

$C + BC^1$: *Of their fírst frédome,* | *to their most hýgh decáye,* ib. 82

$mA^1 + C^1$: *Such an óther is nót* | *in the whóle sóuth.* ib. 1066.

2. Verse mit vorhandenem Auftakt im ersten Halbverse und fehlendem Auftakt im zweiten, fast nur durch $A(A^1) + A(A^1)$, selten durch $BC^1 (BC) + A(A^1)$ vertreten:

$mA + oA^1$: *For wélthe without méasure* | *sódenly wyll slýde.* Skelton, *Magn.* 194

$mA + oA^1$: *Howe sódenly wórldly* | *wélth dothe dekáy,*

$mA + oA^1$: *How wýsdom thorowe wántonnesse* | *ványisshyth awáy,* ib. 2579/80

$mA + oA^1$: *Behóld, I práy you,* | *sée where they áre.* Dodsl. I, 10

$BC + oA^1$: *I am your éldest són,* | *Ésau by my náme,* II, 249.

3. Verse mit fehlendem Auftakte im ersten und vorhandenem im zweiten Halbverse, gleichfalls gewöhnlich durch die Typen $A(A^1) + A(A^1)$, selten durch $A(A^1) + BC(BC^1)$ vertreten:

$oA + mA^1$: *Méasure contínwyth* | *prospérite and wélthe.* Skelt., *Magn.* 142.

$oA^1 : mA$: *Méasure and I'* | *will néuer be devýdyd,* ib. 188

$oA + mA^1$: *Síghing and sóbbing,* | *they wéep and they wáil.* Dodsl. III, 174

$oA + mA$: *E'sau is gíven* | *to lóose and lewd líving.* ib. II, 196

$oA^1 + mA^1$: *Líving in this wórld* | *from the wést to the éast* ib. III, 103

$oA + mA^1$: *Chárge and enfórce hym,* | *in the wáyes of vs to gó,* Bale, *Laws* 102

$oA + mA$: *Quáerite judícium,* | *subveníte opprésso,* Bale, *Johan* S. 6

$oA + BC$: *Fór by conféssion* | *the holy fáther knóweth* ib. S. 11

$oA + BC^1$: *Dó they so in déde?* | *Well, they shall not dó so lónge.* ib. 97.

4. Verse mit fehlendem Auftakte in beiden Halbversen, nur vertreten durch $A(A^1) + A^1(A)$:

$o A + o A$: *Sáncte Francísse* | *óra pro nóbis!* Bale, *Johan* S. 25

$o A + o A$: *Péace, for with my spéctables* | *vádam et vidébo.* ib. S. 30

$o A + o A$: *Sýr, without ány* | *lónger délyaunce*, Skelton, *Magn.* 239

$o A + o A^1$: *Wín her or lóse her,* | *trý you the tráp.* Dodsl. IV, 132

$o A + o A^1$: *Líkewise for a cómmonwealth* | *óccupied is hé,* ib. I, 9

$o A + o A^1$: *Whát, you sáucy* | *málapert knáve,* ib. II, 145.

Das numerische Übergewicht von Typus A und A^1 ist unverkennbar, und zwar werden diese beiden Versarten gewöhnlich in dieser Reihenfolge zu einem Langverse verbunden.

Schließlich wird dann dieser Rhythmus des Verses $(A + A^1)$ fast zur ausschließlichen, jedenfalls nur selten durchbrochenen Regel, wie dies u. a. der Prolog zu dem Lustspiel *Gammer Gurton's Needle* (Dodsl. IV, 172) erkennen lässt:

As Gámmer Gúrton, | *with mány a wide stitch,*
Sat píecing and pátching | *of Hódge her man's bréech,*
By chánce or misfórtune, | *as shé her gear tóss'd,*
In Hódge leather bréeches | *her néedle she lóst.* etc.

Vielleicht darf man in dieser Vorliebe des zweiten Halbverses für den Typus A^1 noch ein Nachwirken des älteren mittelenglischen Unterschiedes zwischen dem ersten und dem zweiten Halbverse erkennen.

§ 62. Dafür spricht ferner noch die Verknüpfung der Halbzeilen zu gewissen Strophenformen, die in einigen der zuletzt erwähnten dramatischen Dichtungen vorkommen, so namentlich in Bales *Thre Lawes.*

Hier sind nämlich die in den letzten vier Versen aus halben Schweifreimstrophen bestehenden Abgesänge der früher (§§. 52, 58) beschriebenen alliterierend-reimenden, epischen und dramatischen Mysterienstrophen zu vollständigen, sechs- oder achtzeiligen Schweifreimstrophen nach Art der § 57 erwähnten ergänzt worden.

Folgende Beispiele mögen dies veranschaulichen:

With holye óyle and wátter,
I can so clóyne and clátter,
That I cán at the látter
Manye súttelties contrýve.
I can worke wýles in báttle,
If I do ónes but spáttle,
I can make córn and cáttle,
That théy shall never thrýve. vv. 439—446.

I have chármes for the plówgh,
And álso for the cówgh,
She shall geue mýlke ynówgh,
So lóng as I am pléased.
Apace the mýlle shall gó,
So shall the crédle dó,
And the músterde querne alsó,
No mán therwith dyséased. vv. 463—470.

Hier ist wieder der früher beobachtete rhythmische Unterschied zwischen den Hauptversen, die ersten Halbversen, und den Schweifreimversen, die zweiten Halbversen entsprechen, bemerkbar und so in den meisten Strophen dieses Stücks, wenn auch nicht in allen.

An anderen Stellen begegnen diese Verse auch in etwas freierer, ungleichgliedriger Reimstellung, so reimen z. B. vv. 190—209 in der Stellung *aaabccb*, *ddbeeb*, *eeefggf*.

§ 63. Aus einer derartigen Auflösung der vierhebigen Langzeile ist ferner noch unter dem Einfluss solcher, öfters ungenau nachgebildeter oder auch durch Reimverkettung mit einander verbundener Schweifreimstrophen der sogenannte Skelton'sche Vers hervorgegangen, so benannt, obwohl er schon in früheren *Moral-Plays*, z. B. *The World and the Child*, begegnet, weil Skelton sich desselben mit Vorliebe bediente. Das Charakteristische an diesem Metrum ist, dass in der Regel eine fortlaufende Reihe zweihebiger, sowie, gelegentlich mit denselben abwechselnd, auch ein-, drei- oder vierhebiger (resp. -taktiger) Verse in schweifreimstrophenartigen oder auch anderen, z. B. paarweise gebundenen Reimstellungen auf einander folgen, wie z. B. in den folgenden

aus Skeltons *Colin Cloute* (I, 311) und aus seinem Gedicht *Caudatos Anglos* (I, 193) entnommenen Stellen:

What cán it aváyle	*Gup, Scót,*
To dryve fórth a snáyle,	*Ye blót:*
Or to máke a sáyle	*Laudáte*
Of an hérynges táyle;	*Caudáte,*
To rýme or to ráyle,	*Sét in bétter,*
To wrýte or to endýte,	*Thy péntaméter.*
E'yther for delýte,	*This Dúndás,*
Or élles for despýte,	*This Scóttishe ás,*
Or bókes to compýle	*He rýmes and ráyles*
Of dývers maner stýle, etc.	*That E'nglishman haue táiles.*

Weitere Proben dieses Versmaßes s. Metrik I, 238—242 und Skelton ed. A. Dyce, p. CXVII ff.

C. Der neuenglische vierhebige Vers.

§ 64. Wenn über die Skansion der S. 105 citierten Verse aus dem schon zu Anfang der neuenglischen Zeit geschriebenen Lustspiel *Gammer Gurton's Needle* nach den vorangegangenen Erörterungen noch irgend ein Zweifel obwalten könnte, so würde derselbe sofort beseitigt werden durch das folgende Verspaar und die über den zweiten Vers desselben von dem alten Metriker Gascoigne gesetzten Accente (Arbers *Reprint* der ersten Ausgabe von 1575, p. 34; vgl. Schipper, Zur Zweihebungstheorie der alliterierenden Halbzeile, Engl. Studien, V, S. 490):

No wight in this world | that wealth can attayne,
Unlésse hè bèléue | thàt áll ìs bùt váyne.

Denn der Rhythmus derselben ist mit den oben citierten Prolog-Versen völlig identisch, sowie gleichfalls mit demjenigen der zehn Jahre später (1585) von König James I in seinen „*Revlis and Cavtelis*“ beschriebenen, S. 80 citierten, von ihm *tumbling verse* benannten, alliterierend-reimenden Langzeile:

Fetching fúde for to féid it | fast fúrth of the Fárie.

In demselben Rhythmus wurden nun auch manche volksthümliche Lieder und Balladen abgefasst, so u. a. die populäre, nach Percys Vermuthung zur Zeit König Jakobs I. aus einer älteren Vorlage umgearbeitete, von Bürger unter dem Titel „Der Kaiser und der Abt“ im

selben Metrum ins Deutsche übertragene Ballade *King John and the Abbot of Canterbury* (Percy Rel. II, III, 7):

An áncient stóry | I'le téll you anón
Of a nótable prínce, | that was cálled king Jóhn;
And he rúled E'ngland | with máine and with míght,
For he díd great wróng, | and maintéin'd little ríght.

And I'le téll you a stóry, | a stóry so mérrye,
Concérning the A'bbot | of Cánterbúrye;
How for his hóuse-kéeping, | and hígh renówne,
They rode póst for hím | to faire Lóndon tówne.

Dieser vierhebige, jambisch-anapästische Langvers, der also ganz unzweifelhaft ein directer Abkömmling der alten, alliterierenden Langzeile ist, blieb ein beliebtes Metrum in der volksthümlichen englischen Poesie bis auf unsere Zeit. Er kommt vor bei Wyatt, Th. Tusser, Spenser, Shakspere, Ben Jonson, Rochester, Matthew Prior (der 1715 eine Ballade „Down-Hall" dichtete mit dem Zusatz zum Titel: *To the tune of King John and the Abbot of Canterbury*), Rowe, Pope, Swift, Allan Ramsay, Gay, Goldsmith, Rob. Burns, Th. Moore und vielen anderen, theils in freier, vierhebiger, theils in mehr regelmäßiger, jambisch-anapästischer Behandlung (vgl. Metrik II, §§ 108—114); endlich auch öfters, wie z. B. bei Coleridge, Byron u. a., in Gemeinschaft mit dem viertaktigen Metrum an lebhafter bewegten Stellen ihrer Gedichte (vgl. Metrik II, §§ 121, 122), worauf bei dem viertaktigen jambischen, bezw. jambisch-anapästischen Verse zurückzukommen sein wird (vgl. Buch I, Theil II, A, Kap. 1 und B, Kap. 3 dieses Werkes).

Durch eingeflochtenen Reim wurde dies Metrum öfters auch zu einem zweihebigen aufgelöst, wie z. B. in folgenden Versen Th. Tussers:

If húsbandry brággeth
To gó with the bést,
Good húsbandry bággeth
Up góld in his chést.

Überhaupt sind die sämmtlichen neueren jambisch-anapästischen und trochäisch-daktylischen Versarten, zumal die viertaktigen, wie sich bei der Betrachtung derselben ergeben

wird, nicht nur als Abkömmlinge des alten vierhebigen Langverses anzusehen, sondern auch in ihrem Bau noch vielfach von dem selbst in seinen modernen Formen noch öfters an die alten Typen erinnernden Rhythmus beeinflusst worden.

§ 65. Endlich ist noch in Kürze einer bis jetzt freilich nur ziemlich schwächlichen Wiederbelebung der alten vierhebigen reimlosen Langzeile in nicht regelmäßig alliterierender Form Erwähnung zu thun, die in neuerer Zeit erfolgt ist.

Folgender Passus aus William Morris' dramatischer Dichtung *Love is enough* möge von dem Bau dieses Verses einen Begriff geben:

Fáir Master Oliver, | *thóu who at áll times*
Mayst ópen thy héart | *to our lórd and máster,*
Téll us what tídings | *thou hást to delíver;*
For our héarts are grown héavy, | *and whére shall we túrn to,*
If thús the king's glóry, | *our gáin and salvátion,*
Must go dówn the wínd | *amid glóom and despáiring.*

Hinsichtlich des Rhythmus wie der regellosen Verwendung der Alliteration stehen diese vierhebigen Langzeilen etwa auf demselben Niveau wie diejenigen der dramatischen Dichtungen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

In ähnlichen Versen bewegen sich Longfellows Übersetzung des angelsächsischen Gedichtes *The Grave*, ferner James M. Garnetts Übersetzung des *Beowulf* und der *Elene* Cynewulfs, während George Stephens in seiner 1844 veröffentlichten, nur in germanischen, zum Theil aber nach mittelenglischer Weise flectierenden Wörtern geschriebenen Übersetzung des angelsächsischen Gedichtes vom Phönix den Stabreim stets durchgeführt hat.

§ 66. Zusammenfassung. Den Schluss dieser Entwickelungsgeschichte der vierhebigen Langzeile möge eine rückläufige Darstellung derselben in Beispielen von der Gegenwart bis zu den ältesten Denkmälern bilden, um die Gleichartigkeit ihres rhythmischen Baues während aller Perioden ihrer Geschichte zu veranschaulichen.

XIX. Jahrh. Ende:

For níne days the kíng | *hath slépt not an hóur*
And tákeţh no héed | *of soft wórds or beséeching.* Wm Morris.

Anfang:

So that wíldest of wáves, | in their ángriest móod,
Scarce bréak on the bóunds | of the lánd for a róod.
Lord Byron, Siege of Corinth, vv. 383/4.

XVIII. Jahrh. Ende:

My héart's in the Híghlands, | my héart is not hére;
My héart's in the Híghlands | a-chasing the déer. Rob. Burns.

XVIII. Jahrh. Mitte:

A cóbbler there wás, | and he líved in a stáll
[für rhythmisch gleich erklärt von Bischof Percy (1765) mit
In a sómmer séason, | when sóft was the sónne,
I shópe me into shróuds, | as I a shépe wére, etc. (Langland, Piers Plowmann Prol. vv. 1, 2.)
und
Hām and hēahsetl | héofena rīces Gen. 33.
Scēop þā and scýrede | scýppend ūre ib. 65.]

XVIII. Jahrh. Anfang (1715):

I síng not old Jáson | who trável'd thro' Gréece
To kíss the fair máids | and posséss the rich fléece.
(Matthew Prior, *Down-Hall; To the tune of King John and the Abbot of Canterbury).*

XVII. Jahrh. Anfang oder XVI. Jahrh. Ende:

An áncient stóry | I'll téll you anón
Of a nótable prínce | that was cálled king Jóhn.
King John and the Abbot of Canterbury.

XVI. Jahrh. Ende (1585):

Fetching fúde for to féid it | fast fúrth of the Fárie
(allit.-reim. Langzeile Montgomerys; in der durch Accente angegebenen Weise skandiert von dem gleichzeitigen Metriker König James I.)

1575:

No wíght in this wórld | that wéalth can attáyne,
Unlésse hè bèléve | thàt áll is bùt váyne;
(so in der zweiten Zeile mit vier Hebungen bezeichnet und skandiert von dem Metriker G. Gascoigne).

Kurz vor 1575:

As Gámmer Gúrton, | with mány a wide stitch,
Sat píecing and pátching | of Hódge her man's bréech.
Stille, *Gammer Gurton's Needle.*

c. 1548:

Such lúbbers as háth, | dysgysed héads in their hóods, S. 2.
Thýnke you a Róman | with the Rómans cannot lýe? S. 84.
For as Chríste ded say to Péter, | Cáro et sánguis
Non revelábit tíbi, | sed Páter meus celéstis. S. 92/3.
A péna et cúlpa | I desýre to be clére,
And thén all the dévylles | of héll I wold not fere. S. 33.
Judicáte pupíllo, | defféndite víduam:
Defénde the wýdowe, | whan she ís in dystrésse. S. 6.
Sáncte Domínice, | óra pro nóbis.
Sáncte pyld mónache, | I be-shrów vóbis.
Sáncte Francísse, | óra pro nóbis. S. 25

Bales († 1563) *King Johan.*

XVI. Jahrh. Anfang:

Apon the mídsummer évin, | mírriest of níchtis, Dunbar,
Twa Mariit Wemen 1.

XV. Jahrh. Zweite Hälfte.

In the chéiftyme of Chárlis, | that chósin chíftane,
Rauf Coilȝear, v. 1.

XV. Jahrh. Erste Hälfte:

In the týme of A'rthour, | as tréw men me táld,
Golagros and Gawane, v. 1.

XIV. Jahrh. Ende:

Moste mýghty Máhbwne | méng you with mýrthe,
Both of búrgh and of tówne, | by féllys and by fýrthe;
S. 140.
Out, alás, I am góne! | oute apón the, man's wónder! S. 30
Towneley Mysteries.

XIV. Jahrh. letztes Viertel:

In a sómer séson, | whan sóft was the sónne. Langland.
Piers Plowmann, Prol. v. 1.

c. 1350:

þen com a vóis to Jóseph | and séide him þise wórdes;
Joseph of Arimathia, v. 21.

c. 1300:

Ich herde mén vpo móld | máke much món;
ib. Polit. Lieder II, v. 1.

Lýstneþ Lórdinges, | a newe sóng ichulle bigýnne,
Böddeker Polit. Lieder VI, v. 1.

XIII. Jahrh. c. 1250:

A'lle bèon he blíþe | þat tò my sóng líþe:
A sáng ihc schàl you sínge | of Múrry þe kínge. King Horn. vv. 1—4.

c. 1200:

And swá heo gùnnen wénden | fórð tò þan kínge: Layamons Brut, vv. 13811/12.
Vmbe fíftène ȝér | þat fólc is isómned. ib. vv. 13855/6.

XII. Jahrh. c. 1150:

þát þe chíriche hàbbe grýþ | ànd þe chéorl bèo in frýþ
his sédes to sówen, | his médes to mówen. Alfred's Prov. vv. 91—4.
bùte if he béo | in bóke iléred. ib. 65, 6.

XI. Jahrh. Ende:

þét he nam be wíhte | and mid mýcelan únrìhte. Chronik 1087, v. 4.

Erste Hälfte:

súme hi man bénde, | súme hi man blénde, Chronik 1037.
ne wearð dréorlìcre dǽd | gedón on þisan éarde, ib. v. 6.

Anfang:

Se of ǽðelre wǽs | vírginis pártu,
Clǣne acénned, | Chrístus in órbem.
Oratio poetica ed. Lumby, EETS 65, vv. 1—4.
Hwæt! ic ā́na sǽt | ínnan béarwe,
Mid hélme beþéht, | hólte tō-middes,
þǣr þā wǽterbúrnan | swḗgdon and úrnon,
on míddan gehǽge | éal swa ic sécge.
Be dōmes dæge ed. Lumby, EETS 65, vv. 1—4.

Anfang:

þæt Sámson se stránga | swā of-slḗan míhte
ā́n þūsend mánna | mid þæs ássan cínbāne. Älfric, Liber Judicum (v. 282/3) ed. Grein, Anglia II, 147 ff.

X. Jahrh. Ende:

ǽfre embe stúnde | he séalde sume wúnde,
þā hwīle þe he wǽpna | wéaldan mōste.
Byrhtnoth, vv. 271/2.

IX. Jahrh.

wýrmum bewúnden, | wítum gebúnden,
héarde gehǽfted | in hélle brýne. Judith 115/6.

VIII. Jahrh.

hām and hēahsetle | héofena rīces Gen. 33.
wúldre biwúnden | in þǣre wlítigan býrig.
Háfað ūs ālȳfed | lúcis áuctor
þæt wē mōtun hēr | méruéri[1])
gōddǣdum begíetan | gáudia in cǣlo. Phönix 665—669.
onféngon fúlwihte | and fréoðowǣre
wúldres wédde | wītum āspédde. Andreas 1632/3.
þǣr wǣs bórda gebréc | and béorna geþréc,
héard hándgeswing | and hérga gríng,
sȳððan hēo éarhfære | ǽrest métton. Elene 114—116.
Búgon þā tō bénce | blǣd-āgende
fȳlle gefǣgon. | Fǽgene geþǣgon
médoful mánig | māgas þāra Beowulf, 1013—5.

VII. Jahrh.

Nu scȳlun hérgan | héfaenrīcaes uárd,
métudæs máecti | end his mōdgidánc. Cædmon, Hymnus 1, 2.

§ 67. Wenn wir auf Grund der vorgeführten Beispiele erwägen, dass alliterierend-reimende Verse schon in den ältesten Denkmälern (Beowulf, Elene, Andreas, Judith, Phönix etc.) sich ganz in derselben Weise dem allgemeinen Versrhythmus der lediglich alliterierenden Verse einreihen wie in den späteren angelsächsischen und frühmittelenglischen Dichtungen (Byrhtnoth, Be dōmes dæge, Oratio Poetica, Chronik 1036, 1087, Älfreds Proverbs, Layamons Brut), wenn wir ferner sehen, dass in einigen dieser Denkmäler, nämlich in dem frühangelsächsischen Phönix und in der spätangelsächsischen Oratio Poetica, lateinische Halbverse, verbunden mit angelsächsischen Halbversen zu Langzeilen von genau derselben Bauart, sich in den altenglischen Versrhythmus geradeso einfügen, wie dies in einer Dichtung des XVI. Jahrhunderts (Bischof Bales *Kyng Johan*) der Fall ist, wenn wir endlich erkennen, dass die Verse dieses Dramas rhythmisch im Princip durchweg und häufig im einzelnen genau übereinstimmen mit epischen und lyrischen alliterierend-reimenden Langzeilen desselben Zeitraumes, welche von zwei, mit den Verfassern solcher Verse gleichzeitig lebenden Theoretikern, Gascoigne

[1]) So lesen wir mit Sievers, Altgerm. Metrik (S. 17) und dem MS. — Grein liest *mereri.*

und König James I., unabhängig von einander, für vierhebige Verse erklärt worden sind, die den nämlichen Rhythmus haben wie ein noch heutigen Tages in der englischen und deutschen Poesie populäres vierhebiges Metrum, so ist nach unserer Überzeugung die Kette der Beweise für die rhythmische Gleichartigkeit aller hier vorgeführten Langverse und für den vierhebigen Rhythmus derselben (den zweihebigen der Halbverse), der angelsächsischen wie der mittel- und neuenglischen, ganz abgesehen von der durch neuere Untersuchungen nachgewiesenen Fortdauer der wichtigsten angelsächsischen (Halb-)Verstypen bis in die mittel- und neuenglische Zeit hinein, als geschlossen anzusehen.

Wir glauben daher, diese Darlegung mit denselben Worten beenden zu dürfen, mit denen der Abt Älfric seinen Bericht über eine Sache (vgl. das obige Citat aus seinem liber Judicum), die in erheblich höherem Grade dem Zweifel zugänglich war und ist, zum Abschluss brachte:

Gif hwā þises ne gelȳfð, he is úngeleáfulīc.

II. THEIL.

Fremde Metra.

I. Abschnitt. Allgemeine Betrachtung.

KAPITEL 1.

Einleitung.

§ 68. Erst circa 150 Jahre nach der normännischen Eroberung wurden unter dem Einfluss normännisch-französischer und mittellateinischer Versarten fremde Metra in die englische Literatur eingeführt. Auch für sie besteht das für die gesammte Rhythmik principiell giltige und im allgemeinen beobachtete Gesetz, dass der Wortaccent, respective der syntaktische Accent mit dem rhythmischen Accent in Übereinstimmung zu sein habe, eine Forderung, die allerdings für die in Bezug auf das Verhältnis von Hebung und Senkung zu einander freier gebauten altnationalen vierhebigen Langzeilen viel leichter zu be-

obachten war, als für die in dieser Hinsicht fester gegliederten gleichtaktigen Rhythmen, weshalb sich denn in jenen nur seltene und geringe, in diesen dagegen häufige und stärkere Abweichungen von der genannten Fundamentalregel vorfinden.

Von dem nationalen, vorwiegend auf dem Gesetz der vier Hebungen des Verses bei schwankender Anzahl seiner Senkungen beruhenden Metrum der alliterierenden Langzeile unterscheiden sich diese neuen Versarten durch einen im Princip regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben und durch Gleichartigkeit ihrer Versfüße oder Takte, weshalb sie gleichtaktige Metra genannt werden. Von diesen sind vier Hauptarten zu sondern, nämlich steigend und fallend zweisilbige und steigend, respective fallend dreisilbige, oder jambische und trochäische, anapästische und daktylische. In der mittelenglischen Poesie ist aber nur der jambische Rhythmus zur Anwendung gelangt. Die drei anderen Arten wurden erst zu Beginn der neuenglischen Zeit eingeführt.

Es möge hier zunächst das Nöthige in Bezug auf die Entstehung der verschiedenen gleichtaktigen Versarten aus den oben genannten vier Arten von Versfüßen oder Takten mitgetheilt werden, wobei wir nur die jambischen und trochäischen Versarten ins Auge fassen, da diese die wichtigeren sind und die Bildung der anapästischen und daktylischen Metra auf analoge Weise zu erklären ist.

Ein Vers entsteht aus einer Summe von Worten, die in der Anordnung einer Folge von Takten, und zwar in der Regel von gleichartigen Takten oder Versfüßen, aneinander gereiht sind. Planmäßige Aneinanderreihung von ungleichartigen Versfüßen, wie jambischen und anapästischen, trochäischen und daktylischen, kommt erst in neuenglischer Zeit vor, und auch in solchen Versen herrscht dann doch das Princip der zeitlichen Taktgleichheit.

Also aus aneinandergereihten Versfüßen oder Takten, mögen sie gleichartige oder ungleichartige sein, entsteht eine Verszeile. Für die Zahl der Versfüße, die eine Verszeile ausmachen, ist kein festes Gesetz vorhanden. Ein Vers kann in der modernen Poesie in seinem kürzesten Umfang aus

einem einsilbigen Wort, also einem halben Versfuß, und wird in seiner größten Länge aus acht oder höchstens zehn Versfüßen bestehen. Jedenfalls darf die Verszeile nicht mehr Versfüße umfassen, als das Ohr ohne Mühe als ein Ganzes aufnehmen kann, die somit einem rhythmischen Hauptaccent unterworfen sind, oder es muss, sobald dies Maß erreicht ist, eine Pause (Cäsur) in der Verszeile eintreten, welche dieselbe in zwei, seltener drei Glieder sondert, die wir nach Westphal mit dem Ausdruck rhythmische Reihen bezeichnen (vgl. § 2).

§ 69. Nach der Zahl der Takte können wir die Verse eintheilen mit Beibehaltung antiker Benennung in Dimeter, Trimeter, Tetrameter etc., wobei die Metren zu je zwei Jamben oder Trochäen, Anapästen oder Daktylen gerechnet werden, so dass also ein jambischer Tetrameter acht Jamben enthält. Bestehen die Verse, respective die rhythmischen Reihen, aus denen sie bei größerem Umfange zusammengesetzt sind, aus lauter vollständigen Takten, also aus einer gleichen Zahl von Senkungen und Hebungen, so heißen sie akatalaktische, das heißt vollzählige Verse (Dimeter, Trimeter etc.). Wird der letzte Taktheil des Verses oder der letzten rhythmischen Reihe desselben aber durch das Fehlen einer Silbe charakterisiert, also durch eine Pause ausgedrückt, so heißt der Vers ein katalektischer, ein unvollzähliger. Folgende Beispiele mögen dies erläutern:

Akatalektischer, jambischer Tetrameter:

Y spéke óf Ihésu, Márie sóne, | of álle kínges hé is flóur,
þat súffred déþ for ál man-kín, | he ís our álder créatóur.

Seynt Katerine II, vv. 89—92 (Horstmann, Altengl. Legenden, Neue Folge, S. 244).

Come lísten tó my móurnful tále, | ye ténder héarts and lóvers déar;
Nor wíll you scórn to héave a sígh, | nor will you blúsh to shéd a téar.

W. Shenstone: Jenny Dawson.

Katalektischer jambischer Tetrameter:

Ne sólde nó man dón a fírst | ne sléuhþen wél to dónne;
For mány mán bihóteð wél, | þet hít forȝét wel sóne.

Poema Morale, vv. 36/37.

They cáught their spéares, their hórses rán, | as thóugh there hád been thúnder,
And strúck them éach amídst their shíelds, | wherewíth they bróke in súnder.
Sir Lancelot du Lake (Percys Reliques I, II, 7) vv. 65—68.

Akatalektischer trochäischer Tetrameter:
(in mittelenglischer Zeit nicht vertreten)

Wérther hád a lóve for Chárlotte, | súch as wórds could néver útter;
Wóuld you knów how fírst he mét her? | shé was cútting bréad and bútter.
Thackeray: Sorrows of Werther, vv. 1, 2.

Katalektischer trochäischer Tetrameter:

A'h what pléasant vísions háunt me, | ás I gáze upón the séa:
A'll the óld romántic légends, | áll my dréams come báck to mé.
Longfellow, *Secret of the Sea,* vv. 1, 2.

Wird ein ganzer Takt zum Schluss durch eine Pause ersetzt, so heißt der Vers ein brachykatalektischer.

Brachykatalektischer jambischer Tetrameter:

Thé Brítons thús depárted hénce, | seven Kíngdoms hére begóne,
Where díverselý in díverse bróils | the Sáxons lóst and wón.
Warner: Albions England (Chambers Cyclop. of Engl. Lit. I, S. 242, vv. 1, 2).

Brachykatalektischer trochäischer Tetrameter:

Hásten, Lórd, to réscue mé and sét me sáue from tróuble;
Sháme thou thóse who séek my sóul, rewárd their míschief dóuble.
Übersetzung von Psalm 70.

Wenn beide rhythmische Reihen des Tetrameters brachykatalektisch gebaut sind, so entsteht diejenige der vier Formen des mittelenglischen Alexandriners, welche in der neuenglischen Poesie die allein gebräuchliche geblieben ist, entsprechend dem folgenden mittelenglischen Verspaare:

Mid ývernésse and prúde | and ýssing wés that ón;
He núste nouht þát he wés | bóþe gód and món.
The Passion of our Lord v. 35/36

Of A'lbion's glórious ísle | the wónders whílst I wríte,
The súndry váying sóils, | the pléasures ínfiníte.
Draytons Polyalbion 1, 2.

Diese Reihen sind es, die für die mittel- und neuenglische Metrik gleichtaktiger Verse namentlich in Betracht kommen.

§ 70. Für gewöhnlich wird die Auflösung dieser aus je zwei rhythmischen Reihen bestehenden Langverse zu kürzeren Versen durch den Reim herbeigeführt. So entsteht aus dem akatalektischen Tetrameter durch Auflösung der beiden rhythmischen Reihen desselben mittelst leoninischen Reimes das dem französischen *vers octosyllabe* nachgebildete **viertaktige kurze Reimpaar**, wie es vorliegt in folgenden aus *A lutel soth sermon* entnommenen Versen (17—20):

He máde him ínto hélle fálle,
And éfter hím his children álle;
þér he wás fortó ure dríhte
Híne bóhte míd his míhte.

Neuenglisches Beispiel:

Amóngst the mýrtles ás I wálk'd,
Lóve and my síghs thus íntertálk'd:
„Téll me, said I' in déep distréss,
Where I' may fínd my shépherdéss. Carew,
Poets III, S. 703.

Durch Auflösung mittelst eingeflochtenen Reimes *(rime entrelacée)* geht aus demselben Metrum eine aus vier viertaktigen kurzen Versen dieser Art bestehende vierzeilige Strophe hervor:

I spéke of Ihésu of hévene withín;
Off álle kýngys hé is flóur;
þat súffryd déþ for álle mankýn,
He is our áll[r]e créatóur.
Saynt Katerine II, vv. 89—92.

(Vgl. zur besseren Veranschaulichung der Auflösung der Langzeilen zu Kurzzeilen die oben (S. 116) citierten Verse einer langzeilig reimenden älteren Version derselben Legende.)

Neuenglisches Beispiel:

When yóuth had léd me hálf the ráce
That Cúpid's scóurge had máde me rún;
I lóoked báck to méte the pláce
From whénce my wéary cóurse begún. Surrey,
Restless Lover (S. 4), vv. 1—4.



Auf die gleiche Weise entstehen aus dem akatalektischen trochäischen Tetrameter durch leoninischen oder durch eingeflochtenen Reim die entsprechenden trochäischen Versarten, die aber in reiner Form, d. h. klingend endigend, nur selten in der neuenglischen Poesie anzutreffen sind, sondern meistens stumpf endigend oder mit wechselnden stumpfen und klingenden Reimen.

Geradeso wird der katalektische Tetrameter durch eingeflochtenen Reim, und zwar nur durch diesen, in einen viertaktigen Vers mit stumpfem und einen dreitaktigen mit klingendem Ausgange aufgelöst, wie dies veranschaulicht werden möge durch folgende Anfangsverse des von Böddeker als W L II bezeichneten Liedes:

Bytwéne mérsh and áverýl,
When spráy bigínneþ to sprínge,
þe lútel fóul haþ híre wýl
On hýre lúd to sýnge;

oder durch folgende Anfangsstrophe von Campbells Gedicht *Lord Ullin's Daughter:*

A chíeftain tó the híghlands bóund
Cries: „Bóatman, dó not tárry,
And I'll give thée a sílver póund
To rów us ó'er the férry.“

Der in beiden Reihen brachykatalektische Tetrameter kann wieder durch leoninischen wie durch eingeflochtenen Reim aufgelöst werden. Die erstere Art wird vorgeführt durch das mittelenglische Lied W L IV (Böddeker, S. 149):

Wiþ lónging ý am lád,
On mólde y wáxe mád,
Y gréde, y gróne, vngládd
For sélden ý am sád.

Die letztere Art werde veranschaulicht durch folgende den *Towneley Mysteries* (S. 135) entnommene Verse:

Lo, Jóseph, ít is I',
An ángelle sénd to thé;
We, léyf, I práy the, whý?
What ís thy wýlle with mé?

Durch die nämlichen zwei Arten der Auflösung wird der früher erwähnte viertaktige Vers, und zwar sowohl

der aus den zwei Reihen des akatalektischen Tetrameters wie der aus der ersten des katalektischen Tetrameters oder Septenars hervorgegangene, zu zwei zweitaktigen Versen aufgelöst und der zweitaktige zu zwei eintaktigen.

Folgende Beispiele mögen dies veranschaulichen:

1. *Moost góod, most fáir,*
Or thíngs as ráre,
To cáll you's lóst;
For áll the cóst etc.
Drayton, *An Amouret Anacreontic* (Poets III, 582).

2. *What shóuld I sáy*
Since fáith is déad,
And Trúth awáy
From mé is fléd? Wyatt, S. 130.

3. *For míht*
Is ríht,
And fíht
Is flíht. Auf den Bruch der Magna Charta durch Edward II, vv. 27, 29.

4. *Thus I'*
Passe bý
And díe. Herrick's *Hesperides; Upon his Departure hence.*

§ 71. Zu diesen in der mittelenglischen Poesie verbreiteten Versarten gesellt sich im 14. Jahrhundert noch der nach dem Muster des französischen zehnsilbigen Verses gebaute fünftaktige gereimte Vers, dessen Hauptform durch folgendes Beispiel zunächst vorgeführt werden möge:

A kníght ther wás, | and thát a wórthy mán, Chaucer, Prol. v. 43.

Endlich ist noch des Schweifreimverses zu gedenken, der aber für gewöhnlich nur in der Gestalt einer sechszeiligen Strophe vorkommt und daher hinsichtlich seiner Entstehung am besten bei den Strophenformen näher zu erörtern sein wird. Doch war er ursprünglich, wie hier gleich bemerkt werden möge, nichts anderes als ein dreigliedriger Langvers und findet sich auch noch gelegentlich in Handschriften und älteren Drucken so angeordnet vor, z. B. in der ersten Version der Alexiuslegenden (herausgegeben von J. Schipper, QF XX) im Vernon MS:

Sítteþ stílle withóuten strif, | And I' will télle yóu the líf | O'f an hóly mán.
A'lex wás his ríght náme, | To sérve gód thought him no sháme, | Therof néver hé ne blán.



§ 72. Damit sind die in der mittelenglischen Poesie vorkommenden Versarten in ihren einfachsten Formen erwähnt. Diese werden aber auf verschiedene Art variiert. Zunächst dadurch, dass sie nicht nur stumpfe oder männliche Versausgänge, respective Reime, sondern nach dem Vorbilde der romanischen Verskunst auch klingende oder weibliche Versausgänge, beziehungsweise Reime haben können; ferner dadurch, dass, vom Septenar abgesehen, der in correcter Gestalt nur stumpfe Cäsur und klingenden Versausgang hat, in denjenigen Versen, die überhaupt eine Cäsur zulassen, diese ebenfalls sowohl stumpf als klingend sein kann.

Beide Erscheinungen sind einander nahe verwandt, indem die beiden Cäsur-, respective Reimarten dadurch unterschieden werden, dass bei den stumpfen Cäsuren, beziehungsweise Versausgängen (Reimen), die Pause unmittelbar hinter der letzten Hebung der betreffenden rhythmischen Reihe eintritt, bei klingenden dagegen auf die letzte Hebung noch eine Senkung (bei der Abart der gleitenden Cäsuren, respective Reime, eine doppelte oder selbst mehrfache). folgt und dann erst die Pause eintritt. Selbstverständlich kann stumpfe Cäsur mit stumpfem wie auch mit klingendem Versausgang combiniert sein und umgekehrt.

Zunächst mögen einige mittel- und neuenglische Beispiele für stumpfe Cäsur mitgetheilt werden im Septenar, Alexandriner, Fünf- und Viertakter, sowie der Vergleichung wegen auch im vierhebigen Verse:

They cáught their spéares their hórses rán, | *as thóugh their hád been thúnder,* Percy Rel. (vgl. S. 117.)
The lífe so shórt, so fráil, | *that mórtal mén live hére;* Wyatt. 155
A knight ther wás | *and thát a wóurthy mán,* Chaucer, Prol. 43.
For wánt of wíll | *in wóe I pláin,* Wyatt, S. 44.
For wómen are shréws, | *both shórt and táll.* Shaksp. H 4 B, V, 3, 36.

Für die klingende Cäsur sind die beiden Unterarten der epischen und lyrischen Cäsur zu unterscheiden (vgl. betreffs der Aufstellung und Erklärung dieser Namen Fr. Diez, „Über den epischen Vers“, in dessen „Altromanische

Sprachdenkmale“, Bonn, Ed. Weber, 1846, 8°, S. 53; Engl. Metrik I, 438, 441; II, 24—26).

Der Unterschied zwischen diesen beiden Arten besteht beim jambischen Metrum in Folgendem: Bei der epischen Cäsur tritt die Pause, wie beim klingenden Reim, hinter einer auf die letzte Hebung der betreffenden rhythmischen Reihe folgenden überzähligen Senkung ein, woran sich dann der nächste jambische Takt in gewöhnlicher Weise anschließt. Bei der lyrischen Cäsur jedoch erfolgt die Pause innerhalb eines Taktes, also nach der Senkung dieses Taktes.

Noch einfacher ist folgende Definition für die drei Cäsurarten: Im gewöhnlichen jambischen Verse ist die nach einer Senkung eintretende Cäsur eine klingende lyrische Cäsur (also: . . . ⏑–́⏑ | –́⏑–́ . . .), eine nach einer Hebung eintretende dagegen eine stumpfe Cäsur (also: . . . ⏑–́ | ⏑–́⏑–́ . . .) und eine nach einer Hebung nebst einer an diese sich anlehnenden überzähligen Senkung eintretende eine klingende epische Cäsur (also: . . . ⏑–́⏑ | ⏑–́⏑–́ . . .).

Diese Cäsurarten entsprechen genau ihren romanischen Vorbildern. Die epische Cäsur, die den taktierenden Rhythmus stört, begegnet bei weitem am seltensten in den gleichtaktigen Metren. In der nicht taktierend gebauten alliterierenden Langzeile dagegen ist die ihr rhythmisch gleiche, klingende Cäsur sowohl in alt-, wie in mittelenglischer Zeit die gewöhnliche, durch die Natur der Typen *A, C, D* bedingte und durch die Auflösungen der Typen *B* und *D* (im angelsächsischen Vers) gestattete. Sie kommt daher auch im neuenglischen vierhebigen Verse häufiger als die anderen Cäsurarten vor.

Folgende Beispiele mögen dies näher veranschaulichen:

Epische Cäsuren:

To Cáunterbúry | with fúl devóut coráge, Chaucer, Prol. 22
He knóweth how gréat Atrídès, | that máde Troy frét; Wyatt 152
And yét there ís anóther | betwéen those héavens two, Wyatt 161
Witóuten gründwall | to bé lāstānd: stand. Cursor Mundi, I, 125.
My héart's in the highlands, | my héart is not here; Burns.



Lyrische Cäsuren:

þer hé wes fóurty dáwes | *ál withúte méte,* Passion v. 29
Se séttled hé his kíngdom | *ánd confírmd his ríght.* Spens. Faerie Queene, II, X, 60
And wél we wéren ésed | *átte béste;* Chaucer, Prol. 29
This wícked tráitor, | *whóm I thús accúse;* Wyatt 150
þat álre wúrste | *þát hi wúste;* Owl and Night. v. 10
And I' should háve it | *ás me líst,* Wyatt 30
For drýness and bárrenness | *lét it alóne.* Tusser.

Auf die epische Cäsur wird wegen der dadurch bewirkten doppelten Senkungen im nächsten Kapitel noch einmal zurückzukommen sein, sowie alle drei Cäsurarten bei der Betrachtung des fünftaktigen gereimten Verses, für den sie von größter Bedeutung sind, nochmals schematisch zu erörtern sein werden.

§ 73. Zu dieser durch die verschiedenen Cäsurarten bedingten Mannichfaltigkeit in der Gliederung der auf dem Princip des regelmäßigen Wechsels von Senkung und Hebung beruhenden gleichtaktigen Metra treten noch mancherlei andere, auf germanischen wie romanischen Principien der Verskunst beruhende Veränderungen hinzu.

Diese entstehen zumeist aus dem Umstande, dass es in der ersten Zeit der Anwendung gleichtaktiger Rhythmen den darin noch ungeübten Dichtern große Schwierigkeiten machte oder auch es ihnen aus sprachlichen, sowie — namentlich den späteren — aus künstlerischen Gründen nicht nothwendig erschien, stets die im allgemeinen erforderliche Übereinstimmung des rhythmischen Accents mit dem Wort- und Satzaccent herzustellen. Daher ließen sie entweder den Widerstreit zwischen beiden Accentarten bestehen oder erlaubten sich zur Überwindung oder Umgehung desselben Abweichungen von dem regelmäßigen gleichtaktigen Versrhythmus, welche entweder diesem selber oder der gewöhnlichen, allgemein üblichen Aussprache der Silben eines Wortes hinsichtlich ihrer zeitlichen Dauer oder ihrer Betonung Gewalt anthaten.

Daraus ergibt sich, dass die Veränderungen, welche die gleichtaktigen Rhythmen durch die genannten Ursachen erlitten und noch erleiden, theils den Versrhythmus selber, theils die Silbenmessung, theils die Wort-

betonung betreffen. Von diesen drei Gesichtspunkten aus muss daher der gleichtaktige jambische Rhythmus, der in mittelenglischer Zeit der allein gebräuchliche, auch in der neuenglischen Epoche bei weitem der wichtigste und für die übrigen vorbildlich war, zunächst im allgemeinen erörtert werden, bevor die einzelnen Versarten desselben im Besonderen betrachtet werden können.

KAPITEL 2.

Versrhythmus.

§ 74. Was zunächst das Verhältnis von Wort- und Versaccent anlangt, so gilt auch für die gleichtaktigen mittel- und neuenglischen Rhythmen ebenso wie für die verschiedenen Versarten der altclassischen Dichtung das Gesetz, dass die Versfüße nicht mit den Wörtern, sondern womöglich innerhalb derselben endigen, respective anfangen müssen, um die einzelnen Glieder des Verses inniger mit einander zu verbinden. Wird dies Gesetz nicht befolgt, so tritt Diärese ein (d. h. ein Einschnitt im Verse), die meistens misstönend ist. Es sollte daher ein wohllautender Vers für gewöhnlich nicht aus lauter einsilbigen Wörtern bestehen, eine Forderung, welche wegen des im wesentlichen flexionslosen Charakters der englischen Sprache wohl häufiger in der neuenglischen als in der mittelenglischen Poesie verletzt wird, obwohl auch hier viele Verse der Art, namentlich kürzere, vorkommen. Einige Beispiele mögen dies näher veranschaulichen:

a) Verse mit Diärese:

Ne ís no quéne so stárk ne stóur, Böddeker, G. L. XII, v. 4
And hé was clád in cóote and hóod of gréne. Chaucer, Prol. C. T. 103
Had cást him óut from Héaven with áll his hóst Milton, *Parad. Lost* I, 37.
Had shóok his thróne. What thóugh the fíeld be lóst? ib. 105

b) Verse ohne Diärese:

Nou shrínkeþ róse and lýlie flóur, Böddeker, G. L. XII, v. 1.

And smále fówles máken mélodíe, Chaucer, Prol. C. T., v. 9

And réassémbling óur afflícted pówers, Milton, *Parad. Lost* I, v. 186.

§ 75. Auch in Bezug auf die Modulation sind die Verse mit und ohne Diärese verschieden, indem in den ersteren die vom rhythmischen Accent betroffenen Silben mit fast ganz gleicher Tonstärke gesprochen werden, während in denjenigen ohne Diärese die Tonunterschiede der accentuierten Silben viel größer sind, so dass man in den beiden nachstehenden, aus Milton entnommenen Versen das Verhältnis der Tonstärke der accentuierten Silben zu einander folgendermaßen mit Zahlen bezeichnen könnte:

Had cást him óut from Héaven with áll his hóst;
0 1 0 2 0 2 0 2 0 2
And réassémbling óur afflícted pówers.
0 1 0 2 0 1 0 3 0 2

Für gewöhnlich sind die in der Hebung stehenden Wörter und Silben eben wegen des rhythmischen Nachdrucks, der auf ihnen liegt, stärker betont als die in der Senkung stehenden.

Unter Umständen kann aber auch eine in der Senkung stehende Silbe stärker betont sein als eine nur rhythmisch accentuierte Hebung des nämlichen Verses. Dies ist namentlich dann der Fall, wenn in einem Versfuß eine gewisse Tonausgleichung zwischen Senkung und Hebung stattfinden muss.

So ist in folgendem Verse des *Paradise Lost:*

Irreconciliable to our grand Foe

das Wort *grand*, obwohl es in der Senkung steht, wegen des rhetorischen Nachdrucks, der darauf ruht, unzweifelhaft stärker betont als das vorangehende in der Hebung stehende Wort *our*. Miltons Vers ist besonders reich an solchen aufgelösten rhythmischen Disharmonien. Öfters freilich bleiben die Disharmonien bei ihm auch unaufgelöst.

Dies ist namentlich dann der Fall, wenn kurze unbetonte Silben oder für den Satz unwichtige, kurze, einsilbige Wörter über ihr gewöhnliches Maß hinaus gedehnt werden müssen, wie z. B. in den Versen:

Of Thámmuz yéarly wóunded: thé lōve-tāle Par. L. I, 452.
U'nivérsal repróach far wórse to béar Par. L. VI, v. 34.

Lange Silben dagegen können, ohne Missklang zu verursachen, wenn sie in der Senkung stehen, beliebig gekürzt werden, wie es z. B. in dem Verse:

Brought déath intó the wórld and áll our wóe

mit den Wörtern *brought* und *our* der Fall ist.

§ 76. Hinsichtlich der Behandlung des Versrhythmus zeigen die mittelenglischen gleichtaktigen Verse in einigen Punkten erhebliche Verschiedenheiten von den neuenglischen, die damit zusammenhängen, dass es in den ersten Anfängen der gleichtaktigen Rhythmik den noch ungeübten Dichtern größere Schwierigkeiten bereitete, die erforderliche Übereinstimmung des rhythmischen Accents mit dem Wort- und Satzaccent herzustellen, als den späteren (vgl. S. 114/5, 123).

Diese Punkte bestehen darin, dass gewisse Abweichungen von dem regelmäßigen jambischen Rhythmus, wodurch zum Theil zugleich auch die Übereinstimmung der Zahl der Senkungen mit derjenigen der Hebungen gestört wird, im ganzen viel häufiger im mittelenglischen Verse anzutreffen sind als im neuenglischen, obwohl sie für diesen ebenfalls sämmtlich in Betracht kommen; nämlich zunächst

Fehlen des Auftaktes, d. i. der ersten Senkung des Verses.

Diese Freiheit kann aber auch nach der Cäsur, also in der zweiten rhythmischen Reihe eines Verses, eintreten:

þán sche séyd: ȝe trówe on hím | þát is lórd of swíche pousté! Horstmann, Altengl. Leg. N. F. S. 250, v. 333/4.

Gíf we léornið gódes láre,
þénne ofþúncheþ hít him sáre, Pat. Nost. 15/16.

U'nnet líf ic hábbe iléd, | and ȝíet, me þíncð, ic léde; Poema Mor. v. 5

Twénty bóokes, | clád in blák and réde, Chaucer, C. T. Prol. 294 [1])

Sóme, that wátched | wíth the múrd'rer's knífe, Sur. 59.

Góod my Lórd, | give mé thy fávour stíll, Shksp. Temp. IV, 1, 204.

---

[1]) Für Chaucers fünftaktigen Vers ist das Vorkommen dieser Freiheit bestritten worden, so u. a. von *ten Brink* (Chaucer's Sprache und Verskunst, S. 176), aber mit Unrecht (vgl. darüber Metrik I, 462/3, und Freudenberger, Über das Fehlen des Auftaktes in Chaucers heroischem Verse, Erlangen 1889).

Nórfolk sprúng thee, | *Lámbeth hólds thee déad;* Surrey, p. 62.
Vor mánies mánnes sóre iswínch | *hábbeð ófte unhólde* P. Mor. MS. D. v. 34
Enhástyng hím, | *tíl he wás at lárge,* Lydgate, Siege of Thebes 1075
The tíme doth páss, | *yét shall nót my lóve!* Wy. 130.

Während diese Freiheit im Mittelenglischen gewöhnlich in der Ungeschicklichkeit der Dichter ihren Grund hat, wird sie in neuenglischer Zeit, wie in dem letzten Beispiel, oft mit künstlerischem Bewusstsein, um auf ein bestimmtes Wort einen besonderen Nachdruck zu legen, verwendet.

Übrigens findet sie sich auch schon bei einigen mittelenglischen Dichtern, wie z. B. dem Dichter von *Owl and Nightingale,* bei Gower, selten und bei Orm niemals vor.

§ 77. Diese erlauben sich dann freilich desto häufiger eine andere rhythmische Freiheit, nämlich diejenige der schwebenden Betonung, ordnen also den Wortaccent oder den Satzaccent dem rhythmischen Accente unter und verletzen so das Grundgesetz aller accentuierenden Rhythmik.

Diese Erscheinung kommt häufiger in längeren, z. B. in septenarischen und fünftaktigen, als in kürzeren Versen vor, weil solch ein Hemmnis des Rhythmus in jenen sich weniger stark und unangenehm bemerkbar macht als in diesen.

Der geringste Verstoß dieser Art ist der, welcher bei zwei einsilbigen Wörtern das logisch schwächer betonte in die Hebung stellt, wie z. B.:

For whý this ís more thén that cáuse is; Chaucer, H of Fame 20
There ís a róck ín thé salt flóod, Wyatt 144
Now séemeth féarful nó móre thé dárk cáve, ib. p. 210.

Viel misstönender wirkt es, wenn bei einem zwei- oder mehrsilbigen Wort die betonten Silben als Senkungen, die unbetonten dagegen als Hebungen des Verses verwendet werden, und gerade diese Freiheit ist in mittelenglischer Zeit häufig anzutreffen:

I wílle not léyf you álle hĕlplḗss | *as mén withóuten fréynd;* Townl. Myst., p. 182

Of clóth-mākýng | she hádde súch an háunt, Chaucer, C. T. Prol. 447
With blóod līkewīse | ye múst seek yóur retúrn; Surrey, p. 117.

Besonders misstönend sind solche Betonungen, wenn tonlose Silben, namentlich Flexionsendungen, davon betroffen werden, was indes selten geschieht, z. B.:

þa béodes hé bēodēþ therínne, Pat. Nost. 23
Annd áȝȝ āfftērr þe Góddspell stānnt Orm 33
All þúss iss þátt hāllȝhē gōddspēll ib. 73.

Am häufigsten werden derartige falsche rhythmische Betonungen durch den Reim veranlasst, namentlich in mittelenglischer Zeit:

Sównynge alwáy th'encrés of his wȳnnýnge.
He wólde the sée were képt for ény thínge Chaucer, C. T. Prol. 275.

ähnlich *thing: wrītýng* ib. 325/6; *brēmstóon: non* ib. 629/30; *āle-stāke: cake* ib. 667/8; *gōddésse: gesse* Chaucer, Knightes T. 243/4; *herde: ānswērde* ib. 265/6; *āssēmblýnge: thynge* Barclay, Ship of Fools, p. 20, und auch noch bei den ersten neuenglischen Dichtern: *nōthíng: bring* Sur. 15, *bēmōaníng: king* Wyatt 206; *wēlfáre: snare* ib. 92; *gōodnéss: accéss* ib. 209; *mānēre: chere* Surrey 124 etc.

Erscheint es zweifelhaft, welche Skansion des Verses die richtige ist, ob mit fehlendem Auftakt oder mit schwebender Betonung, so hat, falls nicht der Brauch des Dichters die Entscheidung an die Hand gibt, wie z. B. bei Orm, der kein Fehlen des Auftakts zulässt, die Erwägung den Ausschlag zu geben, welche Skansion die geringsten rhythmischen Schwierigkeiten verursachen würde. Wenn ein Compositum oder ein Wort mit tieftoniger Silbe in Collision geräth mit dem rhythmischen Accent, so ist es in der Regel inmitten der rhythmischen Reihe (stets natürlich im Reim) mit schwebender Betonung zu lesen; wenn aber eine tonlose Silbe eines Wortes nach dem Versschema Trägerin des rhythmischen Accentes sein müsste, so wird in den meisten Fällen die Skansion mit fehlendem Auftakt vorzuziehen sein. Man dürfte also nicht skandieren:

Love, thát līvēth | and réigneth ín my thóught, Surrey, p. 12

sondern:

Lóve that lívéth | and réigneth ín my thóught.

Die Freiheit der schwebenden Betonung ist stets ein Verstoß gegen das Grundgesetz des accentuierenden Rhythmus und kommt daher immer seltener vor, je mehr sich die Technik vervollkommnet.

§ 78. Eine nicht unerlaubte Freiheit dagegen ist das Fehlen einer Senkung im Innern des Verses, eine Licenz, die freilich im Mittelenglischen in anderer Weise als im Neuenglischen gehandhabt wird.

Im Mittelenglischen tritt diese Erscheinung meistens zutage als ein Erbstück sozusagen aus dem alten nationalen Langverse (Typus *C*, *D*) und als ein analoges Verfahren zu dem gleichartigen Brauch der zeitgenössischen alliterierenden Langzeile, z. B.:

Ne léve nó mán to múchel | to chílde né to wíue, P. Mor. 24
þet ís al sóth fúl iwís, Pat. Nost. 2
hálde wé gódes láȝe, ib. 21
O'f the próphéte | that hátte Séynt Johán; Passion 26.

Oftmals auch wird diese Erscheinung durch den Reim veranlasst, wie in:

Myd Hárald A'rfáger, | kýng of Nórthwéy: eye Rob. of Gloc. 22
As wás king Róbert of Scótlánd: hand Barbour, Bruce 27
And gúd Schyr Jámes of Dóuglás: was ib. 29
Súmwhat óf his clóþíng: king Rob. Manning, Handlyng Sinne, v. 5703/4.

Ähnlich können die auf *-lyng, -esse, -nesse* u. a. tieftonige Silben ausgehenden Wörter bei vorangehender hochtoniger Stammsilbe behandelt werden.

Im neuenglischen Verse kann das Fehlen einer Senkung zwischen zwei Hebungen entweder aus phonetischen Gründen eintreten, nämlich infolge der natürlichen Pause, die bei zwei schwer nacheinander auszusprechenden Wörtern wegen des nothwendigen Stimmverschlusses entsteht, und wodurch dann die fehlende Senkung thatsächlich ersetzt wird:

And fírst cléns us fróm the fíend; Townl. Myst., p. 9
An óld témple there stánds, | whereás some tíme Surrey 142
And scórn the Stóry | thát the Kníght tóld, Wyatt, 192

oder es kann zweitens der Nachdruck, der auf ein Wort gelegt wird, zumal wenn es ein langsilbiges ist, eine fehlende Senkung ersetzen:

And thóu, Fáther, | *recéive intó thy hánds* Sur. 142
Júst as you léft them, | *áll prísoners, sír,* Temp. V, 1, 8.
My ówn lóve, | *my ónly déar,* Th. Moore II, 162
Mórning, évening, | *nóon and níght*
Práise Gód, | *sang Théocríte.* R. Browning, II, 158.

Diese Licenz kommt im gleichtaktigen Rhythmus recht häufig vor.

§ 79. Eine verwandte metrische Erscheinung ist die Zerdehnung, wobei eine zwischen zwei Hebungen fehlende Senkung thatsächlich durch eine neugeschaffene, vocalische Silbe, meistens ein *e*, ersetzt wird.

Dies geschieht im Mittelenglischen wie im Neuenglischen erstens bei zweisilbigen Wörtern, gewöhnlich solchen, deren erste Silbe mit einer muta endigt, während die zweite mit einer liquida beginnt:

Of E'ng(e)lónd | *to Cáunterbúry they wénde,* Chauc. Prol. 16
If yóu will tárry, | *hóly pílg(e)rím,* Shaksp. All's III, 5, 43;

es geschieht zweitens auch, und zwar nur im Neuenglischen, bei einsilbigen Wörtern, die auf ein *r* oder *re* endigen, dem ein Diphthong vorangeht, wie z. B. *our*, *hour*, *fire* etc.:

By óur spóusals | *and márriáge begún,* Sur. 160
So dóth he féel | *his fíre mánifóld,* Wyatt 205.

Diese Eigenthümlichkeit wird bei der Silbenmessung nochmals erwähnt werden.

§ 80. Eine dem Fehlen des Auftaktes hinsichtlich der rhythmischen Wirkung nahestehende Licenz ist die Taktumstellung, d. h. das Eintreten eines Trochäus für einen Jambus, gewöhnlich vorkommend im ersten Takt einer rhythmischen Reihe, sei es zu Anfang eines Verses oder nach der Cäsur. Vom Fehlen des Auftaktes unterscheidet sie sich dadurch, dass die Silbenzahl die correcte bleibt und der trochäische Rhythmus für gewöhnlich nur einen Takt ergreift, während in dem andern Fall der Vers um eine Silbe, die erste nämlich, zu wenig hat und eben infolge dessen einen durchweg trochäischen Rhythmus erhält.

Von der schwebenden Betonung dagegen ist die Taktumstellung nicht durch die Silbenzahl, sondern nur durch

ihre Stellung im Verse unterschieden, indem sie, wie gesagt, in der Regel nur zu Beginn einer rhythmischen Reihe anzunehmen ist, wo der jambische Rhythmus des Verses noch nicht in Fluss gerathen ist, also auch noch nicht durch einen Trochäus gestört werden kann, während ein Widerstreit des Wortaccents gegen den Versaccent im Innern einer rhythmischen Reihe für gewöhnlich nur durch schwebende Betonung ausgeglichen werden kann.

Folgende Beispiele mögen die Unterschiede zwischen diesen drei Erscheinungen veranschaulichen:

Fehl. Auft.: *Hérknet tó me góde mén,* Havel. 1 7 Silb.
Schweb. Bet.: *A stálwōrþí man ín a flóck,* ib. 24 8 „
Taktumstll.: *Hérkne nou hwát me háueth mét.* ib. 1285 8 „

Fünftaktige Verse:
Fehl. d. Auft.: *Nórfolk sprúng thee,* | *Lámbeth hólds thee déad,* Surrey, S. 62 9 „
Schweb. Bet.: *And Réphióus* | *that mét thee bý mōon-líght;* ib. S. 126 10 „
Taktumstell.: *Míldly doth flów* | *amóng the frúitful fíelds;* ib. S. 145 10 „

Nur wenn ein besonderer Nachdruck auf einem Worte liegt, kann dadurch auch im Innern einer rhythmischen Reihe Taktumstellung bewirkt werden, z. B. zur Verstärkung einer Antithese oder aus ähnlichen Rücksichten:

That íf góld ruste, | *whát schal ýren dóo?* Chauc., Prl. 500
And wéll nót faill. | *When Dúncan is asléep,* Shaksp., Macbeth I, 7, 61.

Nach der Natur des Accents, wodurch die Taktumstellungen bewirkt werden, kann man sie sondern 1) in natürliche und 2) in rhetorische Taktumstellungen, d. h. in solche, welche durch die Wortbetonung und in solche, welche, wie die zuletzt citierten Beispiele, durch die rhetorische Betonung veranlasst werden. Diese unterscheiden sich besonders stark von schwebender Betonung, da auf das betreffende Wort, respective die erste Silbe desselben, ein ungewöhnlich starker Nachdruck gelegt wird:

Síck, or in héalth, | *in évil fáme or góod,* Sur. 17
Lústy of schéip, | *lýght of delíverànce,* Dunbar, Thriss. and Rois 95

Hier in diesem letzten Beispiele liegt also eine Taktumstellung dieser Art sowohl zu Anfang des Verses als auch nach der Cäsur vor, was oftmals vorkommt.

Auch zwei aufeinanderfolgende Taktumstellungen sind nicht ungewöhnlich:

Wórldly gládnes | *is mélled wíth affráy,* Lydgate, *Min. Poems* 22, v. 11.

Réigned óver | *so mány péoples and réalms* Sur. 135.

Solche Verse können übrigens auch als mit fehlendem Auftakt und epischer Cäsur gebildet angesehen werden.

Dies würde die einzig zulässige Auffassung sein, wenn die erste Hebung des Verses ein für gewöhnlich unbetontes oder wenigstens ein nicht rhetorisch betontes Wort ist, z. B.:

O'f the wórdes | *that Týdeús had sáid,* Lydgate, *Storie of Thebes,* v. 1082

Tó have líved | *áfter the cíty táken,* Surrey, S. 139

wohingegen in einem derartigen Verse mit emphatisch betontem ersten Worte, z. B.:

Nát astónned, | *nor ín his hérte afférde,* Lydgate, *Storie of Thebes,* v. 1069

Gód that séndeth, | *withdráweth wínter shárp* Surrey, S. 58

eher Taktumstellung anzunehmen ist.

§ 81. Zu unterscheiden von der durch Taktumstellung zutage tretenden doppelten Senkung ist die im Mittelenglischen und Neuenglischen fast gleich oft vorkommende metrische Freiheit der doppelten oder mehrfachen Senkung zu Anfang oder innerhalb der rhythmischen Reihen, die dazu dient, den Wortaccent mit dem rhythmischen Accent in Übereinstimmung zu bringen. Zu Anfang des Verses heißt sie doppelter oder mehrsilbiger Auftakt:

Gif we clépieþ híne féder þenne, Pat. Nost. 19

Se þe múchel vólȝeð hís iwíl, | *him sélue hé biswíkeð,* Poema Mor. 15

Tó purvéie þám a skúlkyng, | *on þe E'nglish éft to ríde,* R. Mannyng, Chron., p. 3, v. 8

With a thrédbare cópe, | *as ís a póure scolér,* Chauc., Prl., v. 260

And why thís is a révelációun, Chaucer, House of Fame, v. 8

My comáundemént that kéeps trulý, | *and áfter ít will dó,* Towneley, Myst., p. 182

There was néver nóthing | móre me páin'd Wyatt, S. 57
I beséech your Gráces | bóth to párdon me. Shksp., R 3, I, 1, 84
By thy lóng grey béard and glíttering éye Coleridge. Anc. Mar., v. 3

Auch nach der Cäsur kommt diese Freiheit vor:

Wel láte he léteth úfel wéorc | þe hit né may dón na máre, Poem. Mor., v. 128
And thríes hádde sche bén | at Jerúsalém, Chauc., Prol. 463
My wíll confírm | with the spírit of stéadfastnéss; Wyatt 220
But thén we'll trý, | what these dástard Frénchmen dáre, Shaksp. H. 6, A. I, 4, 111.

am häufigsten aber im Innern der rhythmischen Reihen, und zwar in jedem beliebigen Takt, wenn auch wohl selten im letzten, wie z. B.:

Intó þis ðhísternesse hér benéðen, Gen. 66
For þér we hit míhte fínden éft | and hábben búten énde; Poema Mor., v. 52
In Wéssex was thán a kíng, | his náme wás Sir I'ne, Rob. Mannyng, p. 2, v. 1
Of E'ngelónd | to Cáunterbúry they wénde, Chaucer, Prol. v. 16
So férvent hót, | thy díssolute lífe Surey, p. 68
And Wíndsor, alás! | doth cháse me fróm her síght. ib. p. 14
Succéeding his fáther Bólingbróke, | did réign Shaksp. H. 6, A. II, 5, 83
Lét me not thínk on't— | Fráilty, thy náme is wóman! ib. Haml. I, 2, 146.

In dem letzten Beispiel sind die doppelten Senkungen allerdings durch Taktumstellungen veranlasst, womit sich jene Erscheinung somit berührt.

§ 82. Überzählige Senkungen finden sich auch vor der Cäsur oder zu Ende des Verses, wo sie sogenannte epische Cäsur, respective klingenden oder bei doppelter überzähliger Silbe gleitenden Versausgang bewirken. In beiden Fällen wird die Unregelmäßigkeit gemildert und gewissermaßen entschuldigt durch die Pause, ausgenommen in einem solchen Fall, wo der stumpfe Schluss der rhythmischen Reihe durch die Natur des Metrums erfordert wird, nämlich in der ersten akatalektischen Reihe des Septenars, wo sie trotzdem im Poema Morale und anderen mittel-

englischen Dichtungen aus Ungeschicklichkeit der Dichter öfters vorkommen, z. B.:

Nis nán wítnesse éal se múchel | *se mánnes ágen héorte* 114.

Im Ormulum finden sich solche Verstöße nie, ein sicherer Beweis, dass Orm sie für metrisch unzulässig hielt und die überzählige Silbe als eine Störung des Rhythmus empfand. Berechtigter ist die epische Cäsur in anderen Versarten, wie namentlich im mittelenglischen, nach altfranzösischem Vorbilde gebauten Alexandriner, z. B.:

Untó the I'nglis kínges, | *þat hád it ín þer hónd,* Mann. Chron., p. 2, v. 4

und im vier- und fünftaktigen gereimten wie namentlich im reimlosen Verse:

Why thís a fántom, | *why thése orácles,* Chaucer, House of Fame, v. 11
To Cáunterbúry, | *with fúl devóut coráge,* Chauc., Prol., 22 [1])
What shólde he stúdie | *and máke hym séluen wóod?* ib. 184
So crúel príson | *how cóuld betíde, alás,* Sur. 19
O míseráble sórrow! | *withóuten cúre!* Wyatt, S. 124
With hídden hélp or vántage, | *or thát with bóth* Shaksp. Macbeth I, 4, 113,
But hów of Cáwdor? | *The tháne of Cáwdor líves,* ib. I, 3, 72
But thís delíver'd, | *he sáw the ármies jóin;* Fletcher, Loy. Subj. II, 1, 333
For íf my húsband táke you, | *and táke you thús,* ib. Rule a wife V, 495
By vísion fóund thee ín the Témple, | *and spáke,* Milton, Parad. Reg., I, 256
Creáted húgest | *that swím the O'cean-stréam,* ib. Parad. Lost I, 202
And chíefly thóu, O Spírit! | *that dóst prefér* ib I, 17
Have fílled their víals | *with sálutáry wráth,* Coleridge, Relig. Musings 84

§ 83. Häufiger sind die klingenden Versendungen anzutreffen, namentlich im Mittelenglischen, während sie in

[1]) Mit Unrecht sucht ten Brink (Chaucers Sprache und Verskunst, § 307, 3, Anm.) für Chaucers fünftaktigen Vers diese metrische Eigenthümlichkeit, die er doch im viertaktigen Verse zulässt, und die in der englischen Poesie bis auf den heutigen Tag vorkommt, zu bestreiten.

neuenglischen gereimten Versen (nicht in reimlosen) infolge der Einbuße an Flexionsendungen seltener werden:

þet wé don álle hís ibéden,
A'nd his wílle fór to réden; Pat. Nost. 7/8
Tó my wýtte | that cáuseth swévenes,
E'yther on mórwes | ór on évenes; Chauc., House of Fame 3/4.
A'fter E'thelbért | com E'lfríth his bróther,
þát was E'gbrihtes sónne | and ȝít ther wás an óþer;
Rob. Mannyng, Chron. p. 21, v. 7/8.
Withóuten óther cómpainýe | in yóuthe,
But thérof néedeth nóught | to spéke as nóuthe.
Chaucer, C. T., Prol. 461/2.
And ín her síght | the séas with dín confóunded? Surrey. p. 164.
Or whó can téll thy lóss, | if thóu mayst ónce recóver,
Wyatt 154.
Lie thére, my árt. | Wípe thou thine éyes; have cómfort,
Shaksp. Temp. I, 2, 25.
The dífference 'twixt the cóvetous | ánd the pródigall, Ben
Jonson, Staple of News II, 12.
Nóthing at áll! | I'll téach you tó be tréacherous. Fletcher.
Mad. Lover III, 255.
Nó, Sir, | I dáre not léave her | tó that sólitariness. ib. Rule
a wife IV, 479.
What yóung thing's thís? — | Good mórrow, béauteous
géntlewoman. ib. Loy. Subj. V, 2, 402.

In den zuletzt citierten Beispielen beträgt die Zahl der überzähligen Silben nach der letzten Hebung gar zwei, drei und vier, eine Eigenthümlichkeit, die für den Versbau Fletchers charakteristisch ist. Andere Dichter, z. B. Shakspere, bevorzugten die klingenden Endungen während einer gewissen Zeit ihres dichterischen Schaffens, so dass das Zahlenverhältnis derselben zu den stumpfen Endungen als Hilfsmittel dienen kann zur Bestimmung der Abfassungszeit der einzelnen Stücke. Auch sind klingende Endungen in gewissen Epochen und Dichtungsarten der Poesie beliebter als in anderen; so kommen sie z. B. im XVIII. Jahrhundert selten vor, während sie im XIX. wieder häufiger anzutreffen sind, zumal in Byrons und Th. Moores humoristisch-satirischen Dichtungen, für die sie in der That zur Erzielung komischer Effecte besonders geeignet sind.

§ 84. Eine ferner noch zu erwähnende, gleichfalls mit dem Versende zusammenhängende metrische Freiheit ist das Enjambement, d. h. das Hinüberschreiten des Satzes in den folgenden Vers *(run-on line)*, eine Abweichnng also von der gewöhnlichen Regel, wonach mit dem Versende auch das Ende eines Satzes oder wichtigeren Satztheiles einzutreten hat. Diese Regel kann naturgemäß leichter verletzt werden — das Enjambement kann also leichter eintreten — in kürzeren Versen, die manchmal zum Ausdruck eines Satzes oder selbständigen Satztheiles nicht ausreichen, als in längeren und leichter in reimlosen Versen als in gereimten, wo der Endreim den Versschluss stärker hervortreten lässt. Allgemein gesprochen ist das Enjambement unzulässig, wenn zwei eng zusammengehörige und isoliert stehende kurze Wörter dadurch von einander getrennt werden, wie z. B. ein Adjectiv von dem dazugehörigen Substantiv:

I wíll yive hím the álderbéste
Yífte, that éver he abóod his líve. Chaucer, Blaunche, 246.
My lúte awáke, perfórm the lást
Lábour, that thóu and I' shall wáste. Wyatt 29.

Verb und dazugehöriges einsilbiges Subject oder Object:

To téllen shórtly, whán that hé
Was ín the sée, thús in this wíse. Chaucer, Blaunche, v. 68.
Me néed not lóng for tó beséech
Hér, that hath pówer me tó commánd. Wyatt 31.

Sind dagegen zwei eng zusammengehörige Redetheile jeder für sich lang genug, um zwei Takte auszufüllen, so können sie ohne misstönende Wirkung durch das Enjambement von einander getrennt werden:

Whan Zéphirús eek wíth his swéte bréethe
Enspíred háth in évery hólte and héethe
The téndre króppes, ánd the yónge sónne
Háth in the Rám his hálfe cóurs irónne, etc. Chaucer, C. F. Prologue, vv. 5—8.
There áre a sórt of mén, whose vísagés
Do créam and mántle líke a stánding pónd. Shksp. Merch. I, 1, 88/9.

Die Zulässigkeit oder Unzulässigkeit des Enjambements ist in einzelnen Fällen von vielen besonderen Erwägungen abhängig. (Vgl. darüber ten Brink, Chaucers Sprache und

Verskunst, § 317—320; Schipper, Metrik II, S. 59—65.) In dem Versbau Shaksperes und wohl auch anderer Dichter ist das seltene oder öftere Vorkommen der *run-on lines* charakteristisch für gewisse Epochen seiner dichterischen Thätigkeit. Besonders weitgehenden Gebrauch vom Enjambement macht Milton.

§ 85. Ähnlich wie das Enjambement bei geschickter Verwendung dazu dient, der Monotonie des Versbaues vorzubeugen, so ist dies auch der Fall mit einer anderen, gleichfalls auf das Versende sich beziehenden metrischen Licenz, nämlich mit der Reimbrechung. Diese tritt namentlich ein bei paarweise reimenden Versen und besteht darin, dass der Satz nicht, wie es das Gewöhnliche ist, mit dem zweiten Verse des Reimpaares endet, sondern mit dem ersten, so dass die durch den Reim bewirkte Zusammengehörigkeit des Reimpaares durch die zum Schlusse des ersten Verses eintretende Satzpause gebrochen wird. Während diese Abweichung von der gewöhnlichen Regel bei den frühesten mittelenglischen Dichtern nur ausnahmsweise und gleichsam unbewusst vorkommt, wird sie von den späteren, so z. B. sehr oft von Chaucer, mit künstlerischer Absicht zur Anwendung gebracht. Folgende Stelle aus dem Prolog zu den *Canterbury Tales*, v. 101—106, möge das Wesen beider Erscheinungen, der Übereinstimmung von Satz- und Reimbindung, wie der Reimbrechung, veranschaulichen:

A Yéman hádde he, ánd servántz namó
At thát tyme, fór him líste ríde sóo;
And hé was clád in cóte and hóod of gréne:
A shéf of pécok árwes bríght and shéne
U'nder his bélt he bár ful thríftilý.
Wél koude he drésse his tákel yémanlý; etc.

Selbstverständlich kommt die Reimbrechung auch bei anderen Versarten vor, so z. B. in folgenden viertaktigen Versen Surreys (pp. 79/80):

Which hópe I kéep full súre in mé,
As hé, that áll my cómfort ís.
On yóu alóne, which áre my blíss etc.

Häufig auch begegnet sie in den septenarischen und fünftaktigen Versen der Homerübersetzung Chapmans. Für gewisse Strophenarten, so z. B. für die *Rhyme-Royal*-Strophe

(*a b a b . b c c*) und die achtzeilige Balladenstrophe (*a b a b. b c b c*) ist sie geradezu Regel sowie auch für die Quartette (*a b b a: a b b a*) des correct gebauten Sonetts italienischer Form.

Selten dagegen begegnet die Reimbrechung bei den unter französischem Einfluss stehenden Dichtern des XVIII. Jahrhunderts (Dryden, Pope u. a. m.), und auch in neuerer und neuester Zeit wird sie, wie es scheint, eher gemieden als absichtlich zugelassen.

§ 86. Als einer regellos auftretenden Eigenthümlichkeit des gleichtaktigen Rhythmus ist schließlich noch der Alliteration Erwähnung zu thun, die aus der altnationalen vierhebigen alliterierenden Langzeile von vielen Dichtern bewusst oder unbewusst als Schmuck ihrer Verse beibehalten wurde. In welcher Art sie in der alliterierenden Langzeile freier Richtung Verwendung fand, ist früher ausgeführt worden.

Während sie im XIII. und XIV. Jahrhundert gewöhnlich noch zur stärkeren Hervorhebung der auch logisch und rhythmisch stark betonten Wörter dient, z. B. in den (S. 89) citierten Versen (Böddeker, Weltl. Lieder, IV), wobei sich eine entschiedene Neigung zur Reimhäufung, sowohl in Durchführung des nämlichen Stabreimes durch mehrere Verse, als auch durch Zulassung eines vierten Stabreimes in einer Reimzeile bemerkbar macht (wie das dort citierte Beispiel zeigt), wird im XIV. und XV. Jahrhundert diese Reimhäufung in solchem Maße durchgeführt, dass möglichst viele Wörter der Verszeile, Hebungen wie Senkungen, mit demselben Laute zu beginnen haben, wodurch es sich erklärt, dass König Jacob I. dies in seiner (S. 79/80) citierten metrischen Schrift sogar als Regel aufstellen konnte. Diese Erscheinung zeigt sich schon oft bei Chaucer, der bekanntlich gegen die Alliteration polemisierte (Cant. Tales, vv. 17253/4), aber doch seine Diction stark von derselben beeinflussen ließ, z. B:

I wréche, whích that wépe and wáylle thus,
Was whílom wýf to kýng Capáneús Kn. T., vv. 73, 74.
And hé him húrtleth wíth his hórs adóun. Kn. T. 1758.

Dieselbe Häufung der Stabreime, von denen, wie in dem obigen Beispiel, oftmals auch die Senkungen betroffen werden, obwohl die Alliteration natürlich meistens, ent-

sprechend ihrem eigentlichen Wesen, mit den Hebungen zusammenfällt, begegnet auch bei manchen neuenglischen Dichtern, die sich gleichfalls, wenn sie auch, wie Peele und Shakspere, die Alliteration gelegentlich verspotten, ihrem Einfluss doch nicht entziehen konnten oder wollten.

And wíth sharp shrílling shríekes | doe bóotlesse crý, Spens. F. Q. I, III, 127.
Which wíth a rúshy wéapon | I' will wóund, Peele, Old Wifes Tale, S. 467
Théy love léast that lét men knów their lóve. Shaksp., Rom. I, 3

Weiter ist hier auf das Wesen und die Verwendung der von der alliterierenden Langzeile losgelösten Alliteration, die vielfach durch feste Wortformeln, Sprichwörter, etc. von Generation zu Generation in der Sprache überliefert wird und mehr der Poetik als der Metrik angehört, nicht einzugehen. Vgl. Neuengl. Metrik, S. 68—76; ferner:

Die Alliteration im Layamon von K. Regel in den Germanistischen Studien, herausgegeben von K. Bartsch, Wien, 1874, I, 172 ff.

Die Alliteration bei Chaucer von Dr. F. Lindner im Jahrbuch für romanische und englische Literatur, Neue Folge, II, p. 311 ff.

Die Alliteration in den Werken Chaucers mit Ausschluss der Canterbury Tales, Marburger Dissertation von E. Petzold, 1889.

Die alliterierenden Sprachformeln in Morris' Early English Alliterative Poems und im Sir Gawayne and the Green Knight, von Johannes Fuhrmann, Kieler Dissertation, 1886.

Prof. Dr. K. Seitz: „Die Alliteration im Englischen vor und bei Shakspere" und „Zur Alliteration im Neuenglischen", Realschulprogramme I—III, Marne 1875, Itzehoe 1883, 1884.

M. Zeuner, Die Alliteration bei neuenglischen Dichtern. Dissertation, Halle 1880.

Die stabreimenden Wortverbindungen in den Dichtungen Walter Scotts von Georg Opitz, Breslauer Dissertation, 1893.

KAPITEL 3.

Silbenmessung.

§ 87. Für die Silbenmessung sind die Stammsilben oder die betonten Silben der Wörter im ganzen von geringem Interesse, da sie für gewöhnlich ihrem vollen Lautwerte nach als Hebungen oder als Senkungen im Versrhythmus verwendet werden.

Es sind daher hier nur die Ableitungs- und namentlich die Flexionssilben zu berücksichtigen, welche verschiedener Behandlung zugänglich sind, obwohl sie für gewöhnlich nur in der Senkung stehen. Sie können hier nämlich entweder vollgemessen verwendet oder verschleift werden, in welchem Fall sie mit einer anderen Silbe zusammen eine Senkung bilden, oder sie können endlich infolge der Beseitigung des Vocals und der dann erfolgenden Zusammenziehung des oder der Endconsonanten mit der Wurzelsilbe ganz und gar verstummen. Durch diesen Vorgang sind, wie bekannt, die neuenglischen Flexionsendungen im Verhältnis zu den mittelenglischen sehr stark reduciert worden.

Die Flexionsendungen, welche im Mittelenglischen als tönende Silben eine Rolle spielen, sind folgende, wobei wir hauptsächlich die Sprache Chaucers im Auge haben:

-es (-is, -us) für den Gen. Sing. und den Plur. des Substantivs, sowie für gewisse Adverbialformen.

-en für den Nom. Pl. einiger Substantive der schwachen Declination, für gewisse Präpositionen, für den Infinitiv, das starke Partic. Perf., den Plural des Präsens starker und des Präteritums aller Verba.

-er für den Comparativ.

-est für den Superlativ und für die zweite Person des Präsens.

-eth (-ith) für die dritte Person Sing. Präs., sowie für den Plural des Präsens und des Imperativs.

-ed (-id, -ud) für das Part. Perf. schwacher Verba, sowie oft für die erste und dritte Person des Sing. und den ganzen Plur. des kurzstämmigen schwachen Verbs statt der auch vorkommenden volleren Formen *-ede, -eden*, während das langstämmige die Formen *-de, -den* hat.

-edest, respective *-dest* für die zweite Person Sing. Perf. des schwachen Verbums.

-e für eine Anzahl von Flexionsendungen des Verbums (wie z. B. des Infinitiv, des Part. Perf. starker Verba bei abgefallenem *n*), des Substantivs, Adjectivs oder als Endsilbe romanischer Wörter etc.

Von diesen Endungen sind nur die Comparations-Endungen *-er, -est* im Neuenglischen völlig unversehrt erhalten geblieben. Die Endung *e* ist als tönende Endung (wenige Ausnahmsfälle in frühester neuenglischer Zeit abgerechnet) ganz verschwunden, desgleichen sind die wichtigen Endungen *-en*, *-es*, *-ed*, *-est* (zweite Person Sing.), *-eth*, für welch letztere gewöhnlich die nördliche Endung *-s* (aus *-es*) eintritt, infolge Ausfalls des Vocals mit dem Stamm zu einer Silbe verschmolzen, abgesehen von solchen Fällen, wo die Natur des Stammauslautes dies verhindert, wie nach Zischlauten vor *-es* und *-est*, nach Dentalen vor *-ed*, nach *v*, *s*, *t*, *d*, *k* vor *-en* (wie in *houses*, *ended*, *risen*, *written*, *hidden*, *broken*, *driven*), und wo sie daher als stets tönende Silben hier nicht weiter in Betracht kommen. Die Endung *-edest* ist zu *-edst* verkürzt worden.

Weniger stark, als der Unterschied zwischen mittel- und neuenglischer Flexion in prosaischer Rede zutage tritt, macht er sich im gleichtaktigen Rhythmus bemerkbar, indem hier die älteren Formen sich länger erhalten haben oder auch aus poetischen, respective metrischen Rücksichten öfters künstlich wieder ins Leben gerufen werden. Gleichwohl ist doch der wichtige Unterschied in der rhythmischen Behandlung der Flexionsendungen in der mittelenglischen und neuenglischen gleichtaktigen Rhythmik zu constatieren, dass dort die der thatsächlichen Lautung entsprechende Vollmessung derselben die Regel, die Ausstoßung des Vocals und die Contraction der Endung mit der Stammsilbe aber die Ausnahme ist, während hier gerade diese, der gewöhnlichen neuenglischen Lautung entsprechende Behandlung der Flexionsreste im Verse die normale ist, die vollgemessene Verwendung derselben aber nur vereinzelt vorkommt.

§ 88. Für das Mittelenglische, und speciell für die Sprache Chaucers, ist zunächst im allgemeinen zu bemerken,

dass, wenn jede der zwei letzten Silben eines dreisilbigen Wortes ein unbetontes *e* enthält, einer von diesen Lauten unter dem Einfluss der rhythmischen Betonung in der Regel entweder ganz (durch Synkope, Apokope) oder theilweise (durch Verschleifung) verloren geht. Demnach werden Wörter wie *clepede, werede, makede, lovede,* im Verse entweder verwendet in der Form *clepte, werde, made, lovde* oder in der Form *cleped, wered, maked, loved* etc., und ebenso werden statt der Pluralformen *clepeden, makeden, longeden* etc. entweder die Formen *clepten, maden, longden* etc. oder die Formen *cleped, maked, longed* etc. gebraucht, desgleichen in der Nominalflexion statt der vollen Pluralformen *faderes, hevenes* entweder *fadres, hevnes* oder *faders, hevens* etc. Doch kommen, namentlich in frühmittelenglischer Zeit, auch Ausnahmen von dieser Regel vor, so dass also auch dreisilbige Messungen solcher Wörter begegnen, namentlich in den Perf. Plur. Formen, z. B.:

þatt úre Láverrd Jésu Chríst, swa þóledé þe déofell Orm 11822

I dórste swére, they wéyedén ten póunde Chauc., C. T. Prol. 454

ferner *yélledén* ib. C. T. 4579, *wónedén* ib. Leg. 712 etc.

Das auf eine unbetonte, aber tonfähige Silbe romanischer wie germanischer Wörter folgende *e* ist in der Regel stumm, so z. B. in Wörtern wie *banere, manere, lovere, ladyes, housbondes, thousandes,* die gewöhnlich in rhythmischer Verwendung, wie es auch wohl in prosaischer Rede der Fall war, zweisilbige Lautung hatten, also: *baner, maner, lover, ladys, housbonds, thousands.* Indes begegnen auch manche Fälle von metrischer Messung dieses *e*, namentlich bei Orm, der es in der Regel nur vor folgendem Vocal oder *h* verstummen lässt, z. B.: *cneolénn meoklík(e) annd lútenn* 11392, *meocnéss(e) is þrínne kíness* 10699, *Forr án godnéss(e) uss haveþþ dón* 185. Vor Consonanten und im Versschluss aber tritt bei Orm Vollmessung ein: *Ennglísshe ménn to láre* 279; *God wórd annd gód tiþénnde* 158; *forrþí birrþ áll Cristéne fóllc* 303; *Goddspélless hállȝhe láre* 14, 42, 54; *þa Góddspelléss neh álle* 30; andere Beispiele: *And þó þet wéren gétserés* Poema Mor. M. S. D. v. 269; *For thóusandés his hóndes máden dýe,* Chaucer, Troil. V, 1816 *enlúminéd* ib. ABC 73.

In viersilbigen Wörtern kann das auf eine unbetonte, aber tonfähige Silbe folgende End-*e* je nach Belieben und Bedürfnis verstummen oder vollgemessen werden. Wörter wie *óutrydère, sóudanèsse, émperóures, árgumèntes* können also entweder dreisilbig oder viersilbig behandelt werden, z. B.: Vollgemessen: *Bifórr þe Rómanísshe kíng* Orm 6902; *Annd síkerrlíke trówwenn* 11412; *þurrh hállȝhe Góddspellwríhhtess* ib. 160; *Till híse Lérninngcníhhtess* ib. 235; *Annd þúrrh þin Góddcunndnésse* ib. 11358; *An Gódd all únntodǽledd* 11518; *I glúternésse fállenn* 11636; *þurrh flǽshess únntrummnésse* ib. 11938; *in stránge ráketéȝe* Poem. Mor. 281; *a thínge unstédeféste* ib. 319; *bifóre héovenkínge* ib. 352 etc. Verklingend: *And þá, þe úntreownéss(e) dide þán* Poema Mor. 267; *þéosternéss(e) and éie* ib. 279; bei Orm nur vor Vocalen oder *h*: *Forr són se glúternéss(e) iss dǽd* 11663 etc.

§ 89. Betrachtung der einzelnen Flexionsendungen. Die Endung *-es* des Gen. Sing., Nom. Plur. und des Adverb wird in zweisilbigen Wörtern *a)* gewöhnlich vollgemessen, z. B.: *Ac þét we dóþ for gódes lúue* Poem. Mor. 56; *from éuery shíres énde* Chauc., Prol. 15; *And élles cértain wére théi to bláme* ib. 375 oder *b)* selten synkopiert, respective verschleift: *Ure álre hláuerd fór his þrélles* Poem. Mor. 189. *He mákede físses in þére sé* ib. 83. *I sáugh his sléves purfíled* Chauc. Prol. 193. *The ármes of dáun Arcíte* ib. Kn. T. 2033. *Or élles it wás* Sq. T. Bei dreisilbigen Wörtern ist das Gegentheil der Fall. Vollmessung begegnet nur bei dem silbenmessenden Orm öfters, sonst selten (s. oben); das Gewöhnliche dagegen ist Synkope oder Verschleifung: *a sómeres dáy* Chauc. Sq. T. 64. *Gréyhoundes he hádde* ib. Prol. 190; *hóusbondes át that tóun* Kn. T. 78; *the távernes wél* Prol. 240.

Im Neuenglischen ist in allen Fällen (abgesehen natürlich von solchen, in denen die Natur des Endconsonanten das tönende *e* bedingt, und die hier daher nicht weiter in Betracht kommen) Elision die Regel, und im Gegensatz zum Mittelenglischen tritt Vollmessung nur in Ausnahmsfällen zutage, namentlich bei den ersten neuenglischen Dichtern, die sich die tönende Endung gelegentlich gestatten, um eine unbetonte Silbe zu gewinnen, z. B.:

The níghtės cár the stárs abóut doth bríng. Surrey 15.
Sometíme to líve in lóvė's blíss. Wyatt 119.
That líke would nót for áll this wórldės wéalth, Spenser F. Q. I, IX, 31.
The héat doth stráight forsáke the límbės cóld, Wyatt 205.
Bé your éyės yét mōon-prŏofe, Ben Jonson I, 979.

Die gewöhnliche Lautung dieser Wörter ist *night's. love's, world's, limbs, eyes* und so in allen anderen Fällen.

Das Verstummen des *e* in der adverbialen Endung *es* wird schon durch die Schreibung dieser Wörter in gewissen Fällen angedeutet, z. B. in *else, hence, thence, whence* (statt des mittelenglischen *elles, hennes* etc.), und auch in solchen Wörtern, in denen es in der Schrift noch erhalten ist, wie z. B. in *whiles, unawares,* ist es verstummt und wird in neuenglischer Zeit wohl niemals mehr metrisch als Silbe verwertet. Nur *certes* begegnet vereinzelt zweisilbig, so noch bei Elis. Barr. Browning:

I wáil, I wáil, and cértės thát is trúe I, S. 55.

§ 90. Die Endung *-en* des Nom. Plur. des Substantivs, der Präpositionen, des Infinitivs, des starken Part. Perf., des Plur. des Präs. und Prät. starker und schwacher Verba wird im Mittelenglischen *a)* in der ersten Zeit gewöhnlich vollgemessen und später hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich, zur Vermeidung des Hiatus vor Vocalen und *h*, z. B. *His éyen stépe* Chauc., Prol. 201; *Bifórenn Críst allmáhhtig Gódd* Orm 175; *Befóren ánd behýnde* Alexius II, 393; *Abóven álle nációuns* Chauc., Prol. 53; *þú schalt béren hím þis ríng.* Floris and Blanchefl. 547; *Fór to déelen wíth no swích poráille* Chauc., Prol. 247; *bifrórenn* Orm 13856, *forlórenn* ib. 1395; *Sche wás arísen ánd al rédy díght* Chauc., Kn. Tale 183; *Swa þátt teȝȝ shúlenn wúrrþen þǽr* Orm 11867, *þatt háffdenn cwémmd himm í þiss líf* ib. 210; *A'l þet wé misdíden hére* Poem. Mor. 99; *Hir hósen wéren óf fyn scárlet réed* Chauc., Prol. 456; *For thís ye knówen ál so wél as I'* ib. 730; *A kné hy béden álle* Alexius II, 384 etc.; *b)* synkopiert oder verschleift, zumal in späterer Zeit nach meistens schon eingetretenem Abfall des *n* bei Präpositionen und Verbalendungen: *Hastów had fléen al nýght* Chauc., Manc. Prol. 17; *She bóthe hir yónge chíldren vntó hir cálleþ* Cl. T. 1081; *Hís póre féren he déIde* Alexius II, 210; *Hálles*

and bóures, óxen and plóugh ib. 12. *Bifórr þe Rómanísshe kíng* (statt *biforenn*) Orm 6902; *is bórn: þat wénten hím bifórn* Chauc., Man of Lawes, T. 995/7; *withóuten ány raunsóun* ib. Kn. T. 347; *withínne a lítel whýle* ib. Sq. T. 590; — *And únderfóngen his kínedóm* Flor. and Blanchefl. 1264; *þei máde sówen in þát cité* Alexius I, 577; *Bíddeþ his mén cómen him nére* ib. 134; *Horn: iborn* King Horn 137/8, *forloren: Horn* ib. 479/80; *Was rísen and rómede* Chauc., Kn. T. 207; *my líef is fáren on lónde* ib. N. Pr. T. 59; — *And fórth we ríden a lítel móre than páas* ib. Prol. 852; *þei drýven him ófte tó skōrnīnge* Alexius I, 308; *þei rísen alle úp with blíþe chére* ib. 367; *þei cásten upón his króun* ib. 312; *And wíssheden þat hé were déd* Alexius II, 335 etc.

Im Neuenglischen ist diese Endung sehr eingeschränkt und wird nur noch in den seltensten Fällen tönend im Verse verwendet. Die Plural-Endung *-en* begegnet öfters bei Surrey und Wyatt in *éyen* statt *éyes*, und zwar im Reim, wie *éyen: mine* Surrey 14, wie auch im Inneren des Verses: ib. 126, 128; Wyatt 8, 17 etc.

Auch die Präpositionen auf *-en* sind selten. Hin und wieder kommt noch das alte *withóuten* vor, und zwar vollgemessen: *withóuten dréad* Surrey 95; *withóuten énd* Spenser, F. Q. II, IX, 58. Die alterthümliche Infinitivform auf *-en* begegnet gleichfalls noch hin und wieder bei den älteren Dichtern: *in váyn: sáyen* Surrey 31, *his flócke to víewèn wíde* Spenser, F. Q. I, 1, 23; *to kíllen bád* Shaksp., Pericl. II, Gower 20; desgl. die alte Plural-Endung auf *-en*: *dischárgen cléan* Sur. 30; *fen: lífedén* Spenser, F. Q. II, X, 7; *and wáxen ín their mírth* Shaksp., M. N. Dr. II, 1, 56.

Nur bei der Part. Perf.-Endung *-en* kommen nach gewissen Consonanten (vgl. S. 141) häufig Vollmessungen vor, z. B. *the frózen héart* Surrey I; *gótten óut* ib. 10; *the strícken déer* ib. 54; *hast táken páin* Wyatt 99. Hier sind die vollen Formen in der Sprache erhalten geblieben. Nur vereinzelt begegnet es, dass abgeschliffene Formen, wie *come*, die alten vollen Formen wieder annehmen und vollgemessen werden, z. B. *tíll he cómèn háth* West (Poets IX, 484). Wo contrahierte Formen vorliegen, werden sie auch metrisch nur so verwendet, wie z. B. *grown* Sur. 13, *known* ib. 45, *swoln* ib. 8, *befallen* ib. 26, *drawn* Wyatt 160. Wirkliche Ver-

schleifungen werden hergestellt entweder durch Ausstoßung des stammauslautenden Consonanten, wie in *ta'en* Sur. 44 (statt *taken*), oder durch Verschleifung der Endung: *hath gíven a pláce* Sur. 108; *is béaten with wínd and stórm* ib. 157 etc.

§ 91. Die Endungen *-er, -est* des Comparativs und Superlativs werden in der Regel vollgemessen. *Hórn is fáirer þáne beo hé* King Horn 330: *No lénger dwélle hý ne mýghte* Alexius II, 85; *But ráther wólde he yéven* Chauc., Prol. 487.

Vollmessung, respective tönende Lautung begegnet außerdem noch in den unaccentuierten Reimen *Héngest : féirest* Layamon 13889/90; *Héngest : héndest* ib. 13934/5; wird solchen Wörtern ein flexivisches *e* angehängt, so dass sie dreisilbig werden, so wird dies gewöhnlich elidiert oder apokopiert. *För he ís the fáireste mán* King Horn 787; *hire grétteste óoth* Chauc., Prol. 120; *The férreste ín his párisshe* ib. 494; Verschleifung, respective Synkopierung: *Sche móst wiþ hím no lénger abíde* Sir Orfeo, v. 328; *No lénger to héle óf he bráke* Alexius II, 127; bei der Superlativ-Endung selten: *Annd állre láttst he wúndedd wáss* Orm 11779, 11797: *Was thóu not fáirist of ángels álle?* Towneley, Myst. S. 4.

Im Neuenglischen werden diese Endungen ähnlich behandelt. Die Comparativ-Endung *-er* ist wegen des silbenbildenden Auslautes in der Regel tönend, und selbst in Verschleifungen verklingt sie nicht völlig, namentlich nicht vor folgendem Consonanten, z. B.:

The nígher my cómfort ís to mé Sur. 37.
Or dó him míghtier sérvice ás his thrálls Milton, P. L. IV, 1, 49;

doch auch vor Vocalen kann sie nicht mit denselben zu einer einzigen Silbe verschmelzen.

Auch die Superlativ-Endung wird in der Regel vollgemessen verwendet, z. B.

In lóngest níght, or ín the shórtest dáy: Sur. 16.
Now léss than smállest dwárfs, in nárrow róom Milton, P. L. I, 779.

Gleichwohl kommen hier, namentlich bei den ersten neuenglischen Dichtern, manche Beispiele vor von Synkopierung des *e*, z. B.: *the méekest of mínd* Sur. 77; *the swéet'st com-*

pánions Shaksp., Cymb. V, 5, 349; *the stérn'st good-níght* Macb. II, 2, 4. Häufig begegnen solche Formen bei Ben Jonson.

§ 92. Die Endung *-est* der 2. Pers. Sing. Präs. Ind. und desselben Modus der schwachen Perfectformen wird meistens vollgemessen: *Annd séȝȝest swíllc annd swíllc wass þú* Orm 1512; *Annd ȝíff þu féȝesst þréo wiþþ þréo, þa fíndesst tú þœr séxe* Orm 11523/4; *That bróughtest Tróye* Chaucer, N. Pr. T. 408; *Thow wálkest nów* Kn. T.; *þat gód þat þóu þénkest do mé* Alexius II, 304; *Hou mýȝtest þóu þus lónge wóne* Alex. I, 455; *And wóldest névere ben aknówe* ib. 461. Oftmals jedoch begegnet auch Synkopierung, respective Verschleifung, meistens nach vocalischem oder vocalisch erweichtem Stammauslaut: *ȝíff þú seȝȝst tátt tu lúfesst Gódd* Orm 5188; *þu wénest þat éch song béo grislích* Owl and Night 315; *þu schríchest and ȝóllest to þíne fére* ib. 223; *Thou knówest him wéll* Chauc., Blanche 137; *Trówest thou? by our Lórd, I wíll thee sáy* ib. 551, *þou mýȝtest have bén a grét lordíng* Alex, I, 511.

Im Neuenglischen verhält es sich gerade umgekehrt: Synkopierung ist die Regel, z. B. *Now knówest thou áll* Sur. 27; *That mákest but gáme* Wyatt 30 etc. etc. und Vollmessung die Ausnahme, z. B.: *What frámèst thóu* Sur. 158; *And lóokèst tó commánd* Shaksp. H. 6, I, 1, 38, die selbst bei den älteren Dichtern nicht oft und bei denjenigen der Neuzeit nur vereinzelt vorkommt.

Súch as thou stándèst, pále in thé drear lígth, Eliz. Barr. Browning I, 4.
Wan Scúlptor, wéepèst thóu to táke the cást? Tennyson, Early Sonn. 9.

§ 93. Die Endung *-eth* (im Norden *-es, -is*) der 3. Pers. Sing. Präs., des Plur. des Präs. und des Imperativs kommt im Mittelenglischen meistens vollgemessen vor, hauptsächlich während der ersten Jahrhunderte, z. B.: *It túrrneþþ hémm till sínne* Orm 150; *þat spékeþþ óff þe déofell* ib. 11944; *þat ǽfre annd ǽfre stánndeþþ ínn* ib. 2617; *þánne hi cúmeþ éft* Poema Mor. 236; *Hi wálkeþ éure* ib. 239; *So príkeþ hém natúre* Chaucer, Prol. 11; *Cómeþ álle nów to mé* Alexius II, 337; *A'nd afóngeþ ȝoure méde* ib. 375. Doch ist ebenfalls schon in der ersten Zeit Verschleifung, respective Synkopierung öfters anzutreffen und nimmt in der Folge mehr

und mehr zu. *Boc séȝȝþ þe bírrþ wel ȝémenn þé* Orm 11373 11981; *Annd áȝȝ afftérr þe góddspell stánnt* ib. 33; *And thínkeþ, here cómeþ my mórtel énemý,* Chauc., Kn. T. 785; *Comeþ nér, quoth hé* ib., Prol. 839; *þat háveþ traváille* Alexius I, 350; *Thai háldis this lánd agáyne resóune* Barbour's Bruce I, 488.

Im Neuenglischen kommen anfangs noch beide Endungen *-eth* und *-es ('s)* nebeinander vor; später wird dann *-eth* gebraucht, wenn Vollmessung, *-es ('s)* wenn Synkopierung einzutreten hat, doch ohne dass diese Regel consequent befolgt wird. Im ganzen ist das Verklingen des *e* das Gewöhnliche, wie in: *begins* Sur. 1, *seems* ib. 2, *learns* Wyatt 1, welches auch bei der Schreibung mit *-eth* vorkommt: *On hím that lóveth not mé* Wyatt 57; *that séeth the héavens* Sur. 2; Vollmessung ist das Seltenere: *But áll too láte Love léarnèth mé* Sur. 5; *Lóve that lívèth and réignèth ín my thóught* Sur. 12. Bei Shakspere und seinen Zeitgenossen kommt sie noch ziemlich oft vor (vergl. Hertzberg, Shakespeare-Jahrbuch XIII, p. 255—257) und auch bei neueren Dichtern noch vereinzelt, z. B. bei Keats im Reime: *death: overshádowéth* p. 336.

§ 94. Die Endung *-ed* (nördlich *-id, -it*) des Partic. Perf. der schwachen Verba wird gewöhnlich vollgemessen: *Min Dríhhtín háfeþþ lénedd* Orm 16; *Annd ícc ítt háfe fórþedd té* ib. 25; *Annd tærfore háfe icc túrnedd ítt* ib. 129; *ipróved ófte síthes* Chaucer, Prol. 485; *hadde swówned wíth a dédly chére* ib. Kn. T. 55; *Nóu is A'lex dwélled þóre* Alexius I, 121; *Lóverd, iþánked bé þou áy* ib. 157; *A wéile gret quhíle thar duéllyt hé* Barbour's Bruce I, 359. Indes begegnen auch öfter Verschleifungen, respective Synkopierungen: *whi ícc till E'nnglissh háfe wénnd* Orm 113, 147; *þatt háffdenn cwémmd himm í þiss líf* ib. 211; *þet scúlle béo to déþe idémd* Poema Mor. 106; *His lónge héer was kémbd behýnde his bák* Chauc., Kn. T. 1285; *Fulfíld of íre* ib. 82; namentlich aber im Proparoxytonis: *ybúried nór ibrént* ib. 88; *and hán hem cáried sófte* ib. 163; *And bén yhónowrid ás a kýng* Alexius I, 5, 12 (MS. N).

Auch für diese Endung ist schon bei den ersten neuenglischen Dichtern Synkopierung *(-ed, 'd, t)* als das Gewöhnlichere anzusehen: *óffer'd* Sur. 6; *transgrést* ib. 11; *that prómised wás to thée* ib. 35. Doch begegnet Vollmessung

auch recht oft, zumal in adjectivischer Verwendung, z. B.: *the párchèd gréen restórèd ís with sháde* Sur. 1; *by well assúrèd móan* Wyatt 4; *but ármèd síghs* ib. 4; *false féignèd gráce* ib. 4. Dies gilt namentlich auch für die Dramatiker der Shakspere'schen Epoche (vergl. Metrik II, § 36), und auch bei den neueren Dichtern ist die Vollmessung dieser Endung nicht ungewöhnlich: *where wé've invólvèd óthers* Burns, Remorse, v. 11; *The chármèd Gód begán* Keats, Lamia, S. 185 etc.

§ 95. Die Endung *-ed (-od, -ud)* (verkürzt aus *-ede, -ode, -ude, -eden, -oden, -uden,* vergl. § 88), die der ersten und dritten Person Sing. und dem ganzen Plural des Perfects vieler schwachen Verba zukommt, wird in der Regel vollgemessen, da die eigentlichen Flexionsendungen *-e* und *-en* bereits zu Gunsten des Versrhythmus beseitigt, die apokopierten Formen also vor den synkopierten bevorzugt worden sind. *Mést al þét me líked(e) þó* Poema Mor. 7; *Oure lóverd þát al máked(e) iwís* Pop. Science 2; *He éndede and clépede yt Léicestre* Rob. of Glouc., S. 29; *The fáder hem lóued(e) álle ynóȝ* ib. *Hire óverlíppe wýpud(e) sché so cléne* Chauc., C. T. Prol. 107; *An óutridére þat lóved(e) vénerýe* ib. 165; *Ne máked hím a spíced cónsciénce* ib. 526; *þei préced évere nére and nére* Alex. I, 583 (MS. V).

Wie einige dieser Beispiele zeigen, begegnen gelegentlich wohl Verschleifungen dieser Endung, wenn sie in doppelter Senkung steht, doch keine eigentlichen Synkopierungen. Vgl. noch: *A'nd asségit it rýgorouslý* Barbour's Bruce I, 88; *Rúschyt and rélyt rúdlýe* ib. IX, 107; *and évere I hóped(e) of þé to hére* Alex. II, 482.

Für diese Endung ist schon zu Beginn der neuenglischen Epoche Synkopierung *([e]d, 'd, t)* entschieden das Gewöhnlichere: *defied* Sur. 10, *sustain'd* ib. 15; *opprest* Wyatt 107. Doch kommt auch Vollmessung manchmal vor: *I lóokèd báck* Sur. 4; *I néver próvèd nóne,* namentlich bei dem archaisierenden Spenser und den Dramatikern jener Epoche, in Shaksperes Jugenddramen aber viel häufiger als in denen seiner letzten Periode (vgl. die Bemerkungen in § 161 über dessen *blank verse*). Bei den neueren Dichtern begegnet Vollmessung dieser Endung gleichfalls vereinzelt, sogar im Reim: *said: she vánishèd* Keats, Lamia S. 202.

§ 96. Das End-*e* ist für die mittelenglische Rhythmik von derselben Bedeutung wie für die neuhochdeutsche. Denn es kann dort ebenso wie hier entweder als Senkung im Verse verwendet werden oder verstummen, respective verschleift werden. Dafür ist aber mehr die Umgebung, in der das End-*e* steht, als der etymologische Ursprung desselben von Bedeutung. Begreiflicherweise verstummt es meistens vor folgendem Vocal oder *h*, während es vor folgendem Consonanten seinen Silbenwert im Verse (als Senkung) gewöhnlich bewahrt. Doch kommen ziemlich viele Ausnahmen von dieser Regel vor, in denen es also vor folgendem Vocal oder *h* tönend verwendet wird, vor folgendem Consonanten dagegen verschleift oder apokopiert wird.

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wird es z. B. von Orm und anderen Dichtern noch in manchen Wörtern tönend verwendet, in denen es nach ten Brink, Chaucers Sprache und Verskunst, § 260, bei diesem Dichter, also in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, schon durchgängig stumm war.

Diese Wörter sind die oft auch ohne End-*e* geschriebenen Personal- und Possessiv-Pronominalformen *hire, oure, ȝoure, here, myne, thyne,* wenn sie nicht im Reime stehen, die Pluralformen *thise, some, swiche, whiche,* die starken Part. Perf.-Formen von Verben mit ursprünglich kurzsilbiger Wurzel bei apokopiertem *n* der Endung, z. B.: *come, drive, write, stole,* die zweite Person Sg. des starken Präteritums: *bare, tooke* mit Ausnahme von Wörtern wie *songe, founde* und anderen derselben Gruppe, ferner die Verbalformen *were* und *made,* die Substantive *sone, wone,* die romanischen Wörter auf *-ye, -aye, -eye,* die Wörter *before, tofore, there, heere.*

Für die meisten dieser Fälle können aus früheren und zum Theil auch aus späteren Dichtern leicht Belege beigebracht werden, dass das *e* metrisch gemessen wurde, z. B.: *Off úre sáwless néde* Orm 11402; *þatt úre Láferrd Jesu Críst* Orm 11403, 11803, 11984 etc.; *ȝerne hy þónkede oúre drighte* Alex. II, 35; *Annd ȝúre sáwless fóde iss éc* ib. 11691 etc.; *þatt ȝúre préostess hallȝhenn* ib. 11694; *Till híse déore þéowwess* ib. 11556; *Annd híse láȝhess háldenn* ib. 11704, 11848,

11859 etc.; *Att álle þíne néde* ib. 11366, 11914 etc.; Owl. and Nyghtingale 220, 221 etc.; *Cástel gód on míne ríse* ib. 175, 282; *Forȝíve hemm hére sínne* Orm 86; *Annd wílle iss híre þrídde máhht* Orm 11509, *Fore híre héorte wás so grét* Owl. and N. 43, 44 etc.; *Forr súme ȝéornenn éorþliȝ þíng* Orm 11511 etc.; *At súme síþe hérde ich télle* Owl. and N. 293; *For þéȝ he wére hwíle bréme* Owl. and N. 202, 203 etc.; *Hy wólde here sóne shólde wíve* Alexius II, 94, 110, 112 etc.; *þése wíkkede fóde* ib. 333; *And máde mé wíþ him ríde* Sir Orfeo 153 etc.

Natürlich begegnen diese Wörter auch schon in früher Zeit mit apokopiertem, respective verschleiftem *e*, wie einige Beispiele zeigen mögen: *Annd þéowwtenn wél wiþþ áll þin máhht* Orm 11393; *Min héorte atflíhþ and fált mi túnge* Owl. and N. 37; *And mákest þine sóng só unwíht* ib. 339; *þár þe úle sóng hire tíde* ib. 26, 441; *Hire þónkes wólde þé totóse* ib. 70; *þát ich schúlle tó hire fléo* 442; *þa wǽre he þǽr bikǽchedd* Orm. 11628; *he wére ischóte* Owl. and N. 23, 53 etc.; *Annd súme itt áll forrwérrpenn* Orm 11512; namentlich aber kommen sie später so verwendet vor: *An ýmage óf hire sóne* Alex. I, 105; *þeróf to gód þei máde here móne* ib. 32; *Entúned ín hire nóse* Chaucer, C. T. Prol. 123 etc.: *And lóke síre at ȝóure pilgríme* ib. 394; *Sómme þat óf þe ínne wére* Alex. II, 325; *Fáste þey wére ysóught þoróugh* ib. 14; *And thére oure óst bigán* ib. 827; *Nought gréveth ús youre glórie ánd honoúr* ib. Kn. T. 59; *Have mércy ón oure wó and oúre distrésse* ib. 61; *þúrgh youre géntilnésse* ib. 62; *ánd hire fálse whéel* ib. 67; *At níght was cóme intó that hóstelríe* Chaucer, C. T. Prol. 23; *and pílgryms wére they álle* ib. 26, 59, etc.; *With hím ther wás his sóne a yóung squyér* ib. 79; *In mótteléye and hígh* ib. 271; *cómpanýe in yóuthe* ib. 461; *no vílanýe is ít* ib. 740 etc.

§ 97. Folgende Beispiele mögen dazu dienen, die beliebige, d. h. entweder vollgemessene oder unterdrückte, respective verschleifte Verwendung des End-*e* in sonstigen Wörtern nach den verschiedenen grammatischen Arten desselben zu veranschaulichen, wobei unter *a)* jedesmal die Vollmessung, unter *b)* die entgegengesetzte Verwendung verzeichnet ist. 1. Inf. *a) And stónde úpe gódes knýght*

Alex. II, 269; *to télle yów áll the condícioún* Chauc., Prol. 38; *b) to táke our wéy* ib. 34, *Mén mote ȝeve sílver* ib. 232; Part. Perf. starker Verba, *a) ydráwe né ybóre* Sq. Tale 336, *þó þe chíld ybóre wás* Alex. II, 37; *b) Ybóre he wás in Róme* ib. 6, *Though hé were cóme agáin* Chauc., Sq. Tale 96, *ycóme from hís viáge* ib. Prol. 77 etc. 2. Verschiedene Personenendungen der Verbal-Flexion *a) þát ich réde wé begínne* Cant. Creat. E. 225, *And yét I hópe, pár ma fáy* Chauc., Sir Thop. ed. Skeat, v. 2010, *and máde fórward* Chauc., Prol. 33, *and wénte fór to dóon* ib. 78, *Yet hádde hé but lítel góld in cóffre* ib. 298, *Yéres hádde féle* Alex. II, 93, *And séyde tó her þús* Alex. I, 69, *For cáttel hádde þéy ynógh* Chauc., Prol. 373, *gládly wólde préche* ib. 480; *b) devóutly wólde he téche* ib. 481, *I trówe ther nówher nón is* ib. 524, *I trówe some mén* ib. Sq. T. 213, *So hádde I spóken* Chauc., Prol. 31, *hádde he bé* ib. 60, *chíldren betwéen them hédde þei nóne* Alex. I, 31, *Bote méte fóunde þeȝ nón saundóute* Cant. Creat. O. 62, *if thát sche sáwe a móus* Chauc., Prol. 144 etc. 3. Flexionsendungen germanischer Substantive *a) His nékke whít* Chauc., C. T. Prol. 238, *Of wóode-cráft* ib. 210, *whán the sónne wás to réste* ib. 30, *a spánne bróod* ib. 155, *of sínne léche* Alex. I, 59, *He ȝéde tó a chírche-héi* ib. 97, *ál for lóve míne* Alex. II, 87, *and ín þi fáder hóuse wóne* ib. 89, *of héwe bríght* ib. 100, *while gód in érþe máde mán* Cant. Creat. E. 26, *At méte wél itáught* Chauc., Prol. 127, *wíth a yérde smérte* ib. 149, *Ne óf his spéche dáungeróus* ib. 517, *As wéll in spéche ás in cóntenánce* Sq. T. 93: *b) Tróuthe and honóur* Prol. 46, *Thát no drópe ne fílle* ib. 131, *in évery hólte and héethe* ib. 6, *In hópe to stónden* ib. 88, *And bý his sýde a swérd* ib. 112, *tó the pýne of hélle* Cant. Creat. O. 240, *wiþ léme and lým* ib. O. 280, *þurch príde þat ín his wórd was líȝt* ib. E. 14. 4. Romanische Substantive *a) átte síege hádde he bé* Chauc., Prol. 56, *ín hire sáuce dépe* ib. 129, *Is sígne thát a mán* ib. 226; *b) And báthed éuery véyne in swích licóur* Chauc. Prol. 3, *of áge he wás* ib. 81, *his bénefíce to hýre* ib. 507. 5. Adjective *a)* meist nach dem bestimmten Artikel, Pronomen und als Pluralform: *and ín the Gréte Sée* ib. 59, *the férste níȝt* Alex. I, 55, *þat ílke dáy* ib. 159, *þe déde córs* ib. 420, *cómen of hýe kinne* Alex. II, 99, *The téndre króppes ánd*



the yónge sónne ib. 7, *his hálfe cóurs irónne* ib. 8, *with his swéete bréethe* ib. 5, *to séken stráunge stróndes* ib. 13, *and smále fówles* ib. 9, *Póuere mén to clóþe and féde* Alex. I, 10, 13, 93 etc. *with mílde stévene* Alex. II, 72, *O dére cósyn* Kn. T. 376, *annd álle fúle lússtess* Orm 11656; *b)* meist nach dem unbestimmten Artikel, doch auch sonst: *Annd álle þe flǽshess kággerléȝȝc* Orm 11655, *a fáyr forhéed* Prol. 254, *as ís a póure scolér* ib. 260, *as méke as ís a máyde* ib. 69, *a shéef of pécok árwes bríght and kéne* ib. 104. 6. Adverben und Präpositionen: *Míldelíche hé him grétte* Alex. II, 296, *Ríght abóute nóne* ib. 387, *And sófte bróuȝte hém obédde* ib. 23, *Ful ófte tíme* ib. 52, *and fáyre rýde* 94, *Ful lúde sóngen* Sq. T. 55, *Abóute príme* Kn. T. 1331, *abóue érþe* Cant. Creat. E. 573; *b) Fáste þei wére ysóught þorúgh* Alex. II, 14, *And éek as lóude as dóth* Prol. 171, *Ther ís namóre to séyne* ib. 314; *stílle as ány stóon* Sq. T. 171, *Síttеþ stílle withóuten stríf* Alex. I, 1; *Abóute this kýng* Kn. T. 1321, *Children betwéne hem hédde þei nóne* Alex. I, 31, *wiþýnne a whýle* Cant., Creat. O. 29, *ȝif ȝít oure lórd abóue þe ský* ib. O. 186. 7. Zahlwörter: *a) she hádde fýve* Chauc., Prol. 460 (im Reim mit *ál hir lýfe*). *Fúlle séventéne ȝére* Alex. I, 179, 187, 321; *of fíue þóusende wínter and ón* Cant., Creat. E 462; *nóþer férste tíme ne lást* ib. O. 356; *b) and fíue and twénti wínter and mó* Cant., Creat. E. 463; *For séventene ȝér hít is gán* Alex. I, 194; *táken þe ténde part óf þy gúod* Cant., Creat. O 332; *álle þe béstis* ib. 173.

§ 98. In südlichen Denkmälern bleibt das End-*e* länger metrisch verwertet als in nördlichen, wie dies auch dem thatsächlichen Sprachgebrauche in beiden Gegenden entspricht. Im Sir Tristrem (ed. Kölbing 1882), entstanden etwa um 1300, wird das End-*e* noch vielfach als Senkung des Verses verwendet; ebenso, wenn auch in geringerem Umfang, im Cursor Mundi (c. 1320) und in den Metrical Homilies ed. Small (c. 1330), noch seltener schon bei Laurence Minot (c. 1352) und Thomas of Erceldoune (ed. Brandl 1880). Für dies letztere Denkmal wird das tönende End-*e* von dem Herausgeber, entgegen ten Brink und Luick, ganz geleugnet. In Barbour's Bruce (c. 1375) bleibt es metrisch völlig unberücksichtigt (vgl. Luick, Anglia XI, 591, 592).

Gleichwohl sind in der späteren Kunstpoesie des Nordens, die vielfach durch englische Dichter, namentlich Chaucer, beeinflusst wurde, zahlreiche Fälle von metrischer Messung mancher der bisher betrachteten Flexionsendungen, zumal auch der verschiedenen Arten des End-*e* zu finden. Ja, bei King James I, einem der bedeutenden schottischen Dichter, findet sich in dieser Hinsicht der Chaucer'sche Versgebrauch uneingeschränkt und zum Theil sogar sein Sprachgebrauch durchgeführt (vgl. King James I., *The Kingis Quair,* ed. by W. W. Skeat, *Scottish Text Society* I, 1883/4), wie einige Beispiele zeigen mögen: *Myn éyen gán to smért* Str. 8; *To séken hélp* 99; *that néver chánge wóld* 87; *That féynen óutward* 136; *That ménen wél* 137; *We wéren áll* 24; *Lýke to an hérte schápin vérilý* 48; *Thís sall on thé my chárge béne iláid* 120; *in lýfe fór a whíle* 134; *Now, swéte bírd, say ónes tó me pépe, I dée for wó; me thínk thou gýnnis slépe* 57; *And ón the smále gréne twístis sát* 33; *Endýting ín his fáire látyne tóng* 7; *Withín a chámber, lárge, rówm, and fáire* 77. Auch bei anderen schottischen Schriftstellern kommen diese Erscheinungen, wenn auch viel seltener, vor, z. B. bei Dunbar: *Amáng the gréne ríspis ánd the rédis* Terge 56; *And gréne lévis dóing of déw doun fléit* Thrissil and Rois 49; *scho sénd the swífte Ró* ib. 78; *when Mérche wés with váriand wíndis pást* ib. 1.

Nur die Flexionsendungen des Substantivs und des Verbums werden hier häufiger tönend im Verse verwendet, z. B.: *Had máid the bírdis tó begín thair hóuris* Thrissil and Rois 5; *of flóuris fórgit néw* ib. 18; *the blástis óf his hórne* ib. 34; *In át the wíndow lúkit bý the dáy* ib. 10; *And hálsit mé* ib. 11; *Bálmit in déw* ib. 20; *The pérlit dróppis schúke* Terge 14. Bei Lindesay werden die volleren Flexionsendungen noch metrisch verwertet: *E'leméntis: intént is* Monarchie 247/8; *thay cán nocht ús it: abúsit* Satire 2897/8; *Quhov I' ressávit cónfort* Monarchie 132; *Lyke áurient péirles ón the twístis háng* ib. 136. Das End-*e* dürfte aber bei ihm, wenn überhaupt, nur selten als Senkung des Verses auftreten.

Bei gleichzeitigen südlichen Schriftstellern, die schon der neuenglischen Zeit angehören, ist jedoch das Vorkommen des tönenden End-*e* noch in mehreren Fällen zu constatieren,

wenn auch nur als seltene Ausnahme, z. B.: *The sótè séason, that búd and blóom forth brings* Surrey, p. 3; *Thát the Gréeks bróught to Tróyè tówn* ib. 21; *Hersélf in shádow óf the clósè níght* ib. 138; *Agáinst the búlwark óf the fléshè fráil* Wyatt 207; *But tréated áfter á divérsè fáshion* ib. 7.

Spenser scheint die Vollmessung des End-*e* trotz seiner archaisierenden Schreibweise nicht mehr zuzulassen.

§ 99. Ebenso wie die Flexionssilben sind auch die Ableitungssilben doppelter Behandlung unterworfen. Dabei sind aber die germanischen Ableitungssilben von geringem Interesse, da sie theils bereits mit dem Stamm verschmolzen sind, theils ihrer vollen Lautung wegen nur als volle Silben verwertet werden können, wie z. B. *-ing, -ness, -y, -ly.* Nur einige sind so beschaffen, dass sie zweifacher Behandlung zugänglich sind, z. B. *-en, -er, -le,* meist mit vorhergehendem Consonanten. Von diesen wird bei der Besprechung der Silbenverschleifung die Rede sein.

Von viel größerer Bedeutung sind die romanischen Ableitungssilben, und namentlich diejenigen, welche mit einem *i*, *e* oder *u* nebst folgendem Vocal anfangen, wie *-iage, -ian, -iaunt, -iance, -ience, -ient, -ier, ioun, -ious, -eous, -uous, -ial, -ual, -iat, -iour.* Wörter mit derartigen Endsilben werden nämlich im Versrhythmus verschieden behandelt, indem jene Endungen nach Belieben vollgemessen oder verschleift, d. h. bald als eine Silbe, bald als zwei Silben im Verse verwendet werden.

Die vollgemessenen Formen kommen jedoch viel seltener im Versinnern, wo sie übrigens auch überall anzutreffen sind, als im Versschluss vor, wo die Endsilben die letzte Hebung bilden und große Erleichterung für den Reim gewährten. Es darf daraus wohl geschlossen werden, dass die verschleifte oder einsilbige Aussprache (Synicese) schon in der spätmittelenglischen Zeit die gewöhnliche war, obwohl Vollmessungen eben wegen der Erleichterungen, die sie für den Reim gewährten, entschieden häufiger anzutreffen sind, z. B. *viáge : pílgrimáge* Chauc., C. T. Prol. 77/8; *langáge : márriáge* Chauc. Prol. 211/2; *térciáne : bane* N. Pr. T. 139/40; *córdiál : spéciál* Prol. 443/4; *ethériáll : impériáll* Lyndesay, Monarchie 139/40; *curát : licénciát* Chauc., Prol. 219/20; *laste : ecclésiáste* 707/8; *réverénce : cónsciénce* ib. 225/6;

offénce: páciénce Kn. T. 225/6; *áscendént: páciént* Prol. 117/8; *obédiént: assént* ib. 851/2; *óriént: résplendént* Lyndesay, Monarchie 140/2; *resóun: condícióun* Chauc. Prol. 37/8; *toun: conféssióun* ib. 217/8; *dísposícióun: cónstellációun* ib. Kn. T. 229/30; *prisóun: compássióun* ib. 251/2; *ymágynációun: impréssióun: illúsióun* James I, Kingis Quair, Str. 12; *nációun: mýlióun: méncióun* ib. Str. 78; *cúrióus: hous* Chauc., Prol. 577/8; *vértuóus: hous* ib. 251/2; ähnlich Lyndesay, Monarchie 28—32; 44/5; 48—52; 75—79; 102—106 etc.; *glórióus: précióus* ib. 151/2; *ámoróus: Mercúrióus* ib. 158/9 etc. etc. Beispiele für Synicese: *Ful wél bilóved and fámuliér was hé* Chauc., Prol. 215; *And spéciallý* ib. 15; *a cúrious pýn* ib. 196; *Perpétuellý, not ónly fór a yéer* Kn. T. 600; *Suspéceous wás the* Clerk T. (Skeat) 540; *This sérgeant cám* ib. 575, 582 etc.

Später nimmt die Synicese mehr und mehr zu, hauptsächlich im Norden, z. B. bei Dunbar: *with váriand wíndis pást* Thrissill and Rois 1; *wíth ane órient blást* ib. 3; *So bústeous ár the blástis* ib. 35; *ane ínhibítioun tháir* ib. 64 (aber *condítióun: renówn: fassóun* 79—82); *Discírnyng áll thair fássionis ánd efféiris* ib. 128; *A rádius cróun* ib. 132; *Impériall bírth* ib. 147; aus Lyndesay, The Monarchie: *On sénsuall Lúste* 9; *Lyke áurient péirles* 136; *and búrial bémes* 142; *his régioun áurorall* 148; *Quhilk sítuate ár* ib. 166; *melódious ármonýe* 195; *Off thát mellífluous, fámous* ib. 232; *And síc vaine súperstítioun tó refúse* 242; *The quhílk gaif sápience* 249.

In neuenglischer Zeit ist im Gegensatz zu Chaucer und anderen frühmittelenglischen Dichtern die Synicese solcher Silben in Übereinstimmung mit dem wirklichen Sprachgebrauch das Gewöhnliche, während die Vollmessung nur noch bei den ersten neuenglischen Dichtern öfters, später aber nur vereinzelt anzutreffen ist. Nur für die letztere Erscheinung ist es nöthig, einige Belege beizubringen:

To wóe a máid in wáy of márriáge, Shksp. Merch. II, 9, 13
My búsiness cánnot bróok this dálliánce; ib. Err. IV, 1, 59
Becáme the áccents óf the váliánt; ib. H. 4, B. II, 3, 25
And yét 't is álmost 'gáinst my cónsciénce; Haml. V, 2, 307
I dó volítient, nót obédiént Eliz. Barr. Browning I, p. 6



The véry chúrches are fúll of sóldiérs, Coleridge Piccolomini I, sc. 1.
And áfter hárd condítións of péace, Surrey 173
A'll the sad spáces óf oblívión: Keats, p. 257
But Brútus sáys he wás ambítióus Shaksp., Caes. III, 2, 91
And lóoking róund I sáw, as úsuál, D. G. Rossetti I, p. 64.

Zahlreiche andere Beispiele finden sich Metrik II, § 40.

§ 100. Der dem gewöhnlichen Sprachgebrauch widerstrebenden Vollmessung der im letzten Paragraphen besprochenen romanischen Endsilben steht die gleichfalls von der natürlichen Aussprache abweichende Zusammenziehung anderer Silben, respective Wörter, gegenüber und dient dem gleichen Zweck, nämlich die Silbenzahl des Wortes, beziehungsweise der Wörter des Verses, der Taktzahl desselben anzupassen, in jenem Fall durch Dehnung eines Wortes über die gewöhnliche Silbenzahl hinaus, in diesem Fall durch Verminderung der Silbenzahl zweier zusammenstehender Wörter.

Während bei jener, der Vollmessung, eine sonst schnell und undeutlich gesprochene Silbe deutlicher und langsamer gesprochen wird, als in gewöhnlicher Rede üblich ist, wird bei dieser, der Silbenverschleifung, eine Silbe undeutlicher und rascher gesprochen, als es in gewöhnlicher Rede zu geschehen pflegt, öfters sogar bis zur völligen Unterdrückung der betreffenden Silbe. So ist die Silbenverschleifung je nach dem Grade der Contraction entweder der doppelten Senkung oder vollständigen Verschmelzung zweier Silben verwandt. Das erstere ist der Fall, wenn die Silbenverschleifung den vocalischen Auslaut und Anlaut zweier Wörter betrifft, wovon das erste ein mehrsilbiges ist, z. B.:

For mány a mán | so hárd is of his hérte, Chauc., Prol. 229
Nowhér so bísy a mán | as hé ther nás, ib. 321
Wél coude she cárie a mórsel | ánd wel képe ib. 130
With múchel glórie | and grét solémpnitée, Kn. T. 12
Oh! háppy are théy | that háve forgíveness gótt, Wyatt 211
My kíng, my cóuntry I séek, | for whóm I líve. ib. 173
Sórry am I' | to héar what I' have héard. Shaksp. H. 6 B, II, 1, 193.

In solchen Fällen ist gewiss nicht an eine vollständige Silbenverschleifung (so dass also die aus drei Silben be-

stehenden Wortgruppen *many a, bisy a, carie a, glorie and, happy are, country I, sorry our,* auf zwei Silben reduciert würden) zu denken, zumal nicht in denjenigen Beispielen, in denen, abgesehen von der gegen derartige Zusammenziehungen sprechenden Undeutlichkeit der Aussprache, auch noch die Cäsur hinderlich sein würde.

Auch begegnen sehr oft, sowohl in mittelenglischer als in neuenglischer Zeit, Verse, in denen keine Verschleifung stattfindet, die vocalisch auslautende Silbe also die Senkung bildet und die vocalisch anlautende eine Hebung trägt, trotz des dadurch entstehenden Hiatus, der im Englischen nicht principiell gemieden wird:

And yít he wás but ésy óf dispénse; Chauc., Prol. 441
Be Mówbray's síns so héavy ín his bósom, Shaksp., R. 2, I, 2, 50.

§ 101. Das zweite, völlige Verschmelzung zweier Wörter, kann eintreten, wenn einem vocalisch oder mit *h* anlautenden Wort ein einsilbiges vocalisch auslautendes, in der Senkung stehendes, vorangeht, wie z. B. *the, to, ne* etc. in *th'estat, th'array* Chauc., Prol. 716; *th'ascendent* ib. 117; *t'allege* aus *to allege* Kn. T. 2142; *nys* aus *ne ys* ib. 43. Ähnliche Fälle sind auch in neuenglischer Poesie häufig: *Th'altar* Sur. 118; *t'assay* Wyatt 157; *N'other* ib. 21; öfters auch ausgeschrieben trotz Verschleifung: *the͡ ónly darling* Sh. All's II, 1, 110. Doch ist auch hier nur in allen solchen Fällen an völlige Zusammenziehung zu denken, in denen die Deutlichkeit der Aussprache — denn diese ist maßgebend, nicht das stille Lesen mit dem Auge — dabei hinlänglich gewahrt bleibt (vgl. Metrik II, 101—103, Anm.), also viel seltener bei *the, to* als bei den durch den Sprachgebrauch gerechtfertigten Zusammenziehungen, wie dem mittelenglischen *nas = ne was, nil = ne wil, nolde = ne wolde, noot = ne woot, niste = ne wiste,* z. B. *There nas no dore that he nolde heve of harre,* Chauc., Prol. 550.

Eine Nöthigung zu solchen Contractionen, etwa um den **Hiatus** zu vermeiden, ist aber weder im Mittelenglischen noch im Neuenglischen vorhanden. Sie dienen lediglich dem jeweiligen metrischen Bedürfnis. Denn wenn auch von den mittelenglischen Dichtern in der Regel die Formen *min* und *thin* vor Vocalen gebraucht werden und *my* und *thy* vor Consonanten, und wenn sorgfältigere Dichter auch

bei anderen Wörtern ähnliche Unterschiede machen, wie denn z. B. Chaucer nach der Angabe ten Brinks die Formen *from, oon, noon, an, -lych, -lyche* vor Vocalen oder *h* gebrauchen soll, dagegen *fro, a, o, no, -ly* vor Consonanten, so beweisen doch manche Fälle von leichter epischer Cäsur, wie z. B.

Whan théy were wónnè; | *and ín the Gréete sée* Prol. 59

oder noch mehr Verse wie die folgenden:

Fró the senténcè | *óf this trétis lýte,* Sir Topas 2153.
Than hád your tálè | *ál be tóld in váyn:* N. Pr. Prol. 3983.

in denen das schwache *e* eine nothwendige Senkung des Verses bildet und also tönend vor einem folgenden Vocal steht, dass der Hiatus durchaus nicht etwa, wie ten Brink anzunehmen scheint, strenge verpönt ist.

§ 102. Noch häufiger tritt im Mittel- und Neuenglischen Silbenverschleifung, respective Zusammenziehung ein durch unbestimmte Aussprache oder völlige Ausstoßung eines Vocals innerhalb eines Wortes, namentlich des *e* (oder auch eines andern Vocales) in der Lautgruppe Consonant + *e* + *r* + Vocal (oder *h*), wobei das *e* verschleift oder synkopiert wird: *And báthed év(e)ry véin* Prol. 3; *Thy sóverein témple wól I móst honóuren* Kn. T. 1549, *and év(e)rý trée* Sur. 9; *the bóist(e)rous wínds* Sur. 21; *if ám(o)rous fáith* Wyatt 15; *a dáng(e)rous cáse* Sur. 4 etc. Natürlich kann in solchen Fällen auch Vollmessung stattfinden, z. B.: *and dángeróus distréss* Sur. 150.

Auch wenn diese Verbindung zwischen zwei verschiedenen Wörtern besteht, kann Verschleifung eintreten, z. B. *a bétre envýned mán* Prol. 342; *Forgétter of páin* Wyatt 33. Andere Wörter dieser Art sind *adder, after, anger, begger, chamber, silver, water, wonder* etc. (vgl. Ellis Early Engl. Pron., I, 367/8). Auch wenn das erste Wort auf *el* (respective *le*) endigt, kann vor folgendem Vocal oder *h* Verschleifung eintreten: *hire wýmpel‿ipynched was* Prol. 151; *At mány a nóble arrive* ib. 60; *nóble and hígh* Wyatt 55; *the néedle his fínger prícks* Shaksp. Lucrece. 319.

Bei folgenden Consonanten kann natürlich weniger leicht Verschleifung eintreten, sondern nur doppelte Senkung:

Whith hórrible féar as óne that gréatly dréadeth, Wyatt 149
The cómmon péople by númbers swárm to ús. H 6 C, IV, 2, 2.

Verschleifungen ähnlicher Art kommen, obwohl seltener und vorwiegend in neuenglischer Zeit, auch noch bei anderen Lautgruppen vor, z. B. *én'mies swórd* Sur. 137; *thréat'ner* ib. 162; *prís'ners* ib. 12; öfters auch wird *i* verschleift: *Incónt(i)nent* Wyatt 110; *dést(i)ny* 8 etc.

In allen diesen Fällen kann natürlich nur von Verschleifung, nicht von Synkope des Vocals die Rede sein, und im übrigen ist wohl die Vollmessung solcher Wörter das Gewöhnliche.

Eine Verschleifung anderer Art, die wohl auch nur in neuenglischer Zeit vorkommt, tritt ein durch Contraction eines kurzen Vocals mit einem vorhergehenden langen Vocal, wodurch ein zweisilbiges Wort zu einem einsilbigen wird, z. B. in *flower*, *lower*, *power*, *tower*, *coward, prayer, jewel, cruel, doing, going, being, seeing, dying, playing, praying, knowing* etc.: *Whose pówer divíne* Sur. 118; *prayer: payr* Wyatt 26; *His crúel despíte* Sur. 7. Natürlich begegnet eben so oft die zweisilbige metrische Verwendung solcher Wörter, wodurch in manchen Fällen die gewöhnliche Lautung derselben wieder nach der andern Seite hin überschritten wird:

How óft have I', my déar and crúèl fóe, Wyatt 14
I'll práy a thóusand práyèrs fór thy déath. Shaksp. Meas. III, 1, 146
There ís no pówèr ín the tóngue of mán, ib. Merch. IV, 1, 241.

§ 103. Auch bei Vocal + *r* + Vocal kann der zweite Vocal verschleift werden, wie z. B. in *spirit, alarum, warrant, nourish, flourish* etc.: *My fáthers spírit in árms!* Haml. I, 2, 255; *flóurishing péopled tówns* Shksp. Gentl. V, 4, 3; *I wárrant, it wíll* ib. Haml. I, 2, 243; dasselbe ist möglich bei der Verbindung Vocal + *v* + *e (i)* + Consonant in Bezug auf das *v*, wenn ein consonantisch, und auf das *e (i)*, wenn ein vocalisch auslautendes Wort folgt, in Wörtern wie *heaven, seven, eleven, devil, even, ever, never* etc.: *Whose héavenly gífts* Sur. 60; *and é'en the whóle* Wyatt 80; *had néver his fíll* Wyatt 108; *disdáin they né'er so múch* H. 6 A, V, 3, 98; *And drível on péarls* Wyatt 195. Natürlich kommt auch bei diesen Wörtern eben so oft Vollmessung vor: *Of Héaven gátes* Wyatt 222; *Then sét this drível óut of dóor* Sur. 79.

Auch durch Vernachlässigung eines zwischen zwei Vocalen stehenden *th* kann Verschleifung eintreten, z. B.



in *whether, whither, hither, thither, either, neither, rather, further* etc., wie in *go ásk him, whíther he góes* Shaksp., H. 6 A, II, 3, 28; *Good Sír, say whéther you'll ánswer mé or nó,* ib. Caes. V, 4, 30; *Whether óught to ús unknówn* ib. Haml. II, 2, 17.

Werden tönende Flexionsendungen verschleift, wie in *The ímages óf revólt* Lear II, 4, 91; *I hád not quóted him* Haml. II, 1, 112, so hat man eher doppelte Senkungen anzunehmen; bisweilen aber werden sie vollständig verkürzt. wie *torment* für *tormented* Wyatt 137; *deject* für *dejected* Haml. III, 1, 163.

Zusammenziehungen anderer Art, zum Theil auf volksthümlicher, nachlässiger Aussprache beruhend, sind *ta'en* für *taken* Wyatt 182; *I'll* für *I will* Tempest II, 2, 419; *carry'em* für *carry them* Shaksp. H. 6 B, I, 4, 76 etc. *Ma(d)am* ib. Gent. II, 1, 6; ferner *in's* für *in his, doff* für *do off, dout* für *do out, o'the* für *of the, w'us* für *with us, let's* für *let us, thou'rt* für *thou art* und viele andere.

Endlich ist noch der Verkürzung durch Apokope, der aus metrischen Rücksichten erfolgenden Weglassung tonloser Vorsilben. Erwähnung zu thun, wie *'bove* statt *above, 'cause* für *because, 'longs* für *belongs* etc., die gewöhnlich leicht verständlich sind. Eine lange Liste solcher Verkürzungen findet sich bei *Abbott, Shakespearian Grammar,* § 460.

§ 104. Solchen Silbenverkürzungen entgegengesetzt ist die Erscheinung der Zerdehnung, welche bereits bei der Betrachtung des Versrhythmus (§ 79) besprochen und durch Beispiele erläutert wurde. Zweisilbige Wörter werden auf diese Weise durch ein zwischen Muta und Liquida eingeschlossenes *e* (selten *i*) zu dreisilbigen gemacht, z. B. *rememb(e)rance, wond(e)rous, pilg(e)rim, count(e)ry, breth(e)ren, ent(e)rance, child(e)ren, Eng(e)land, troub(e)lous, light(e)ning, short(e)ly, jugg(e)ler* etc. (vgl. Abbott § 477, Ellis, Early Engl. Pron. III, 951,2; Metrik, II, pp. 117, 118).

Von einsilbigen Wörtern, respective betonten Endsilben. die dadurch zu zweisilbigen gemacht werden, kommen namentlich diejenigen in Betracht, welche diphthongischen Stammvocal haben, wie *our, sour, devour, hour, desire, fire, ire, sire, hire, squire, inquire* etc., oder solche. die diphthongischer Lautung nahe kommen und allenfalls zweisilbig gesprochen werden können, z. B.: *dear, fear, hear, near, tear, clear, year,*

wie der Reim *see her : clear* bei Eliz. Barr.-Browning, III, p. 57 veranschaulichen möge, schwerlich aber lange Wörter, wie *fair, fare, are, here, there, rare, sphere, were, more, door, your,* die Abbott auch dahin rechnet (vgl. Metrik II, pp. 115 bis 117).

KAPITEL 4.

Wortbetonung.

§ 105. Die englische Wortbetonung und ihr Verhältnis zur rhythmischen Betonung ist für die mittel- und neuenglische Periode gesondert zu betrachten, da die für das Mittelenglische eine wesentliche Rolle spielenden Flexionsendungen im Neuenglischen so gut wie gänzlich verschwunden sind, und da auch für die Wortbetonung des romanischen Bestandtheiles der Sprache im Mittelenglischen die Verhältnisse anders liegen, als im Neuenglischen. Für beide Epochen aber ist es zweckmäßig, germanische und romanische Wörter getrennt ins Auge zu fassen.

I. Mittelenglische Wortbetonung.

A. Des Germanischen. Die allgemeinen Gesetze der germanischen Wortbetonung, wie sie auch im Angelsächsischen vorliegen, sind bereits erwähnt worden (vgl. §§ 10, 11). Dieselben behalten auch für das Mittel- und Neuenglische ihre Giltigkeit. Hier handelt es sich vorwiegend um die Betonung der Ableitungs- und namentlich der Flexionssilben, in ihrem Verhältnis zu einander und zur Stammsilbe des Wortes.

Das oberste Gesetz für die accentuierende Rhythmik ist das, dass der Versaccent mit dem Wortaccent in Übereinstimmung zu sein hat. Dies gilt in gleicher Weise für die gleichtaktigen Versarten wie für die alliterierende Langzeile

Ferner kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Sprache in allen gleichzeitigen Denkmälern, in welchen Versarten sie auch geschrieben sein mögen, hinsichtlich ihrer Betonungsverhältnisse die nämliche sein muss. Daher müssen auch die Ergebnisse, die sich aus dem Verhalten des Wortaccents wie auch der Silbenmessung zum Vers-

accent im gleichtaktigen Versrhythmus hinsichtlich der Wortbetonung und besonders der Betonungsverhältnisse der Endsilben ableiten lassen, für die Sprache der gleichzeitigen alliterierenden Langzeile, respective für die daraus sich entwickelnden Layamon'schen Verse und diejenigen anderer, diesen formverwandter Denkmäler Giltigkeit haben.

Für die Bestimmung der Betonungsverhältnisse früherer, nicht mehr gesprochener Wortformen haben aber die gleichtaktigen Rhythmen aus dem Grunde hauptsächlich Beweiskraft, weil in diesen die Schwierigkeiten, den Wortaccent mit dem Versaccent in Übereinstimmung zu bringen, bei dem principiellen Wechsel von Hebungen und Senkungen viel größer sind als bei der alliterierenden Langzeile, wo die Stellung von Hebungen und Senkungen zu einander, sowie das numerische Verhältnis der letzteren zu der feststehenden Zahl der ersteren ein wechselndes sein kann. In der alliterierenden Langzeile ist die Stellung des rhythmischen Accents durch den Wortaccent der in dem Verse zur Verwendung gelangenden Wörter bedingt. In den gleichtaktigen Versarten dagegen ist der rhythmische Accent, die Anordnung und principiell regelmäßige Aufeinanderfolge von Senkung und Hebung der für den Versbau maßgebende Factor, und der Dichter hat mit Rücksicht hierauf die Wahl der in dem Verse zu verwendenden Wörter zu treffen. Zur Überwindung der hieraus sich ergebenden Schwierigkeit, den Wortaccent mit dem Versaccent in Übereinstimmung zu bringen, wird der in gleichtaktigen Versen schreibende Dichter sich manchmal genöthigt sehen, den betonten und viel häufiger noch den unbetonten Silben Gewalt anzuthun. Er wird sie, wie sich dies bereits aus den vorangegangenen Betrachtungen über den Versrhythmus und die Silbenmessung ergeben hat, entweder mit den betonten Silben zusammenziehen oder sie ganz ausstoßen oder endlich den Ausgleich zwischen Wort- und Versaccent durch schwebende Betonung, durch Silbenverschleifung oder doppelte, respective mehrfache Senkung dem Leser überlassen müssen, während der in nationalen, alliterierenden Langzeilen und ihren Abkömmlingen schreibende Dichter die Wörter in der Regel in ihrer gewöhnlichen oder wenigstens dieser nahe kommenden Betonung und Silben-

messung verwenden kann. Daraus folgt, dass die unbetonten Endsilben, welche im gleichtaktigen Rhythmus der gleichen Behandlung, also je nach ihrer Stellung und nach Bedürfnis der Verschleifung, der Elision, der Synkope, der Apokope unterworfen sind, auch hinsichtlich ihrer Tonstärke sich gleich oder wenigstens ähnlich sein müssen.

Untersuchen wir nun das Verhalten des Wortaccents zum Versaccent von diesen Gesichtspunkten aus in einigen Werken aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, namentlich in dem wegen seines streng silbenzählenden Versbaues für solche Zwecke besonders geeigneten Ormulum, ferner im Pater Noster, im Poema Morale, in der Passion und in anderen Dichtungen, so kommen wir zu folgenden Ergebnissen.

§ 106. Der angebliche Unterschied des Tonwertes der ein *e* (*i* oder einen sonstigen Vocal) enthaltenden Flexionssilben zweisilbiger Wörter, dass diese Endsilben nach vocalisch langer Stammsilbe tieftonig, nach vocalisch kurzer tonlos sein sollen, ist nicht vorhanden. In beiden Fällen sind diese Endungen vielmehr als tonlos anzusehen, wie daraus hervorgeht, dass die langstämmigen Wörter dieser Art sich im gleichtaktigen Rhythmus, namentlich auch bei Orm, betreffs ihrer Endsilben in folgenden Punkten, die von entscheidender Bedeutung sind, nicht anders verhalten, als die kurzstämmigen:

1. Die principiell stets in der Senkung stehenden und nur dafür geeigneten Flexionsendungen tragen nur in einer äußerst geringen Zahl von Ausnahmefällen, die unzweifelhaft nur dem dichterischen Ungeschick zur Last fallen, wie z. B. *hallȝhé* Orm 70, *nemmnédd* ib. 75, den rhythmischen Accent, während dies bei den wirklich tieftonigen Silben, z. B. in Compositis wie *lārspéll* ib. 51, *mānnkínn* ib. 277, außerordentlich oft der Fall ist.

2. Nicht minder beachtenswert ist es, dass andererseits wirklich tieftonige Silben, wie die vorhin genannten Endsilben zweisilbiger Composita, bei Orm niemals zum katalektischen Versschluss des Septenars verwendet werden, weil sie eben wegen des ihnen eigenen stärkeren Tones den gleichmäßigen, unbetonten, klingenden Versausgang aufheben oder wenigstens beeinträchtigen würden. Dagegen

werden die Flexionsendungen und überhaupt Endsilben, die ein *e* enthalten, vorwiegend dazu gebraucht; denn wegen der geringen Tonstärke (Tonlosigkeit) solcher Silben bilden sie keine Gefahr für die klingende Endung des katalektischen Verstheiles. Jedenfalls können also die auf lange Stammsilben folgenden Flexionsendungen nicht von derselben Tonbeschaffenheit sein und nicht die nämliche rhythmische Function ausüben wie die anerkannt tieftonigen Endsilben zweisilbiger Composita.

Ist nun durch diese regelmäßige Verwendung der beiden zuletzt erwähnten Gruppen von Silben die ungleiche Tonstärke derselben, die Tonlosigkeit der ersteren und die Tieftonigkeit der letzteren, erwiesen, so kann durch eine Untersuchung der unregelmäßigen Verwendung der beiden anderen Silbengruppen, der auf lange und der auf kurze Stammsilben folgenden Flexionsendungen, die Gleichartigkeit derselben hinsichtlich ihrer Tonstärke, nämlich ihre Tonlosigkeit, nicht minder bestimmt dargethan werden, da sich leicht nachweisen lässt, dass sie sich der Synkope, Apokope, Elision und Silbenverschleifung gegenüber völlig gleichartig verhalten.

Bei den zahlreichen langstämmigen wie bei den selteneren kurzstämmigen zweisilbigen Wörtern tritt die Elision des End-*e* vor folgendem Vocal und *h* in ganz gleicher Weise ein, z. B. *Annd ȝétt ter tákenn máre inóh* Orm. 37; *Wiþþ áll swillc ríme alls hér iss sétt* ib. 101; *Forr áll þatt ǽfre onn érþe is néd* ib. 121; *a wíntre and éc a lóre* Poema Mor. 1; *Wel lónge ic hábbe chíld ibíen* ib. 3; *Icc háfe itt dón forþí þat áll* Orm 115 etc. Ebenso verhält es sich mit der Apokope: *Forr glúternésse wácneþþ áll Gallnéssess láþe strénncþe, Annd álle þe flœshess kágerléȝȝc Annd álle fúle lússtess* Orm 11653–6, ferner: *þatt hé wass hófenn úpp to kíng* ib. 8450 gegenüber *was hófen úpp to kínge* ib. 8370, ähnlich: *o fáderr hállf* ib. 2269 und *o fáderr hállfe* 2028 etc. Für die Synkope ist das Nämliche zu beachten: *ȝiff þú seȝȝst tátt* ib. 5188, dagegen *annd séȝȝest swillc* ib. 1512; *þet scúlen bén to déaþe idémd* Poema Mor. 106; *for bétere is án elmésse bifóren* ib. 26 etc., und das Gleiche ist von den Verschleifungen der Endsilben nach langen wie nach kurzen Stammsilben zu bemerken, z. B.: *A'l þet bétste þét we héfden* Poema Mor. 51; *Gódes wísdom ís wel míchel* ib. 213 etc.

Da aber nicht eine tieftonige Silbe sofort verstummen kann, sondern nur eine tonlose, so ist es klar, dass auch die auf lange Stammsilben folgenden Endsilben nicht, wie verschiedentlich behauptet worden ist, tieftonig sein können, dass vielmehr alle diese Silben, die in gleicher Weise der Elision, der Apokope, Synkope und Verschleifung unterworfen sind, derselben Tonstufe angehören, also tonlos sind, einerlei ob ihnen eine kurze oder lange Stammsilbe vorangeht.

Mit diesen Thatsachen kann weder die Theorie von der Vierhebigkeit des Halbverses der alliterierenden Langzeile und ihrer Abkömmlinge, noch auch diejenige von der vierhebigen Skansion der in der letzteren (Layamon's Brut etc. vgl. §§ 35, 43, Anm.) angeblich vorliegenden Otfrid'schen Verse in Einklang gebracht werden, wie hier in Übereinstimmung mit unseren früheren Ausführungen über den rhythmischen Bau der alliterierenden Langzeile in den verschiedenen Stadien ihrer Entwickelung nochmals hervorgehoben werden möge.

Geradeso wie die Flexionssilben verhalten sich, wie bereits mehrfach angedeutet, auch sonstige, aus *e* + Consonant bestehende Endsilben zweisilbiger Wörter, *wie fader, moder, finger, heven, sadel, giver* etc., und nur die volleren Flexions- und Ableitungssilben, wie *-ing, -ling, -ung, -and, -ish* und gelegentlich auch noch die Comparationsendungen *-er, -est*, sowie die Suffixe *-lic, -lich, -ly, -y* sind als tieftonig anzusehen, die also je nach Bedürfnis auf dieser Tonstufe auch als Hebungen oder zur Tonlosigkeit herabgedrückt als Senkungen verwendet werden können.

§ 107. Im dreisilbigen einfachen Worte hat die Stammsilbe natürlich ebenfalls den Hauptton, und diejenige der beiden folgenden Silben, welche die vollere ist, hat den Nebenton, also *áskedèst, wrítinge, dággère, clénnèsse, híèste.* Wenn aber beide Endsilben lautlich gleich leer sind, so sind beide tonlos, wie z. B. in *clépede, lúfede,* und derartige Wörter können dann, wie bereits früher (vgl. § 88) bemerkt wurde, sowohl zu *lufde, clepte* als zu *lufed, cleped* verkürzt werden. Vollgemessen fügen sie sich aber in den jambischen Rhythmus ein mit dem Ton auf der letzten Silbe, die dann sogar den rhythmischen Accent tragen kann.



Nominalcompositionen verhalten sich ähnlich. Die erste Silbe ist die Trägerin des Haupttones und von den beiden letzten Silben trägt diejenige den Nebenton, welche die Stammsilbe des zweiten Theils des Compositums ist, also *fréendshìpe, shírrèwe* und *wódecràft, bóldelỳ.*

In Verbalcompositionen ruht der Ton in der Regel auf der Stammsilbe des Verbs, während die erste und letzte meistens tonlos sind: *alíhten, biséchen, forgíven, ibídden, ofpúnchen* etc., in Übereinstimmung mit dem angelsächsischen Brauche. Bei Denominativen, die im Angelsächsischen den Ton auf der ersten Silbe hatten, wie z. B. *ándswarian,* sind wohl beide Betonungen zulässig: *ánswere* und *answére.*

Auch ruht in gewissen zwei- und dreisilbigen Nominalcompositionen mit den im Angelsächsischen zum Theil betonten Vorsilben *al-, un-, for-, mis-, y-, a-, bi-* der Ton nicht auf diesen Silben, sondern auf der zweiten Hauptsilbe, z. B. *almíhtig, forgétful, unhéele, bihéeste,* wobei die erste Silbe tieftonig ist, wenn sie determinierende Bedeutung hat, wie *al-, mis-, un-,* tonlos dagegen, wenn sie indifferenter Natur ist, wie *a-, y-, bi-.*

§ 108. Eine besondere Stellung nehmen diejenigen Wörter ein, welche wir mit ten Brink (a. a. O., § 280), wenn auch in etwas engerer Begrenzung, als Anlehnungen bezeichnen. Dahin gehören gewisse Nominalcompositionen, die aus zwei lautlich und begrifflich ziemlich gleichwertigen Wörtern bestehen, wie *goodman, goodwyf, longswerd,* ferner aus Partikelcompositionen und Präpositionalcompositionen ähnlicher Art, wie z. B. *elleswhere, also, into, unto.* Diese können nämlich, obgleich sie in gewöhnlicher Rede auch wohl in mittelenglischer Zeit den Ton auf der ersten Silbe hatten, sehr leicht und ohne besondere Störung auch mit dem Ton auf der zweiten Silbe gesprochen werden oder wenigstens mit schwebender Betonung, also *gōodmān, ālsō, īntō* etc. Dahin gehören auch Zusammensetzungen des Pronominaladverbs mit einer als Adverb gebrauchten Präposition, wie *herein, therfore, therof,* nur dass hier der Ton gewöhnlich auf der letzten Silbe ruht, jedoch auch auf die erste vorrücken kann, also *heréin* und *hérein, theróf* und *thérof* etc.

§ 109. Durch diese Tonabstufungen der Wörter wird nun die rhythmische Verwendung derselben im Verse

bedingt. Bei zweisilbigen Wörtern steht in der Regel die hochtonige Silbe in der Hebung, die andere Silbe, möge sie nun tonlos oder tieftonig sein, in der Senkung. Doch gestatten Wörter von der letzteren Beschaffenheit (vgl. § 108) viel leichter eine Verwendung mit schwebender Betonung, wobei dann der rhythmische Accent die tieftonige Silbe trifft und die hochtonige in der Senkung steht, z. B.:

O mánnkinn swá þatt ítt mannkínn Orm 277.

Die rhythmische Verwendung dreisilbiger Wörter richtet sich danach, ob von den drei Tonstufen hochtonig, tieftonig, tonlos zwei benachbarte oder verwandte zusammenstehen, wie in *gódspèlles, énglìshe,* oder ob sie durch eine, der hochtonigen oder tonlosen nicht benachbarte oder nächstverwandte, getrennt sind, wie in *crístendòm, bigínnen,* oder auch in neuenglischen Wörtern, wie *wéathercòck*, *mércyfùl, òvercóme*, *forgótten*, *beháviour* etc., die sich genau so verhalten. In diesem zweiten Fall nämlich ist schwebende Betonung so gut wie nie anzutreffen, da der natürliche Wortaccent durch rhythmische Betonungen, wie *cristéndom, weathércock, ovércome, bíginnén, fórgottén, béhaviòur* in zu unerträglicher Weise verletzt werden würde.

Derartige Wörter sind also nur mit ihrer natürlichen Betonung im normalen jambischen, respective trochäischen Rhythmus zu verwenden, und auch thatsächlich nur so anzutreffen, dass die hochtonigen und die tieftonigen Silben die Hebung tragen, die tonlosen aber in der Senkung stehen, z. B. *To wínnenn ùnnderr Crísstendóm* Orm 137; *off þátt itt wáss bígínnenn* ib. 88; *Though the séas thréaten, théy are mércifúl*, Shaksp. Temp. V, 178: *O'nly compóund me wíth forgótten dúst* ib. H. IV, B, IV, V, 116 etc. Im ersteren Fall aber, wenn benachbarte Betonungsstufen zusammenstehen, ist schwebende Betonung sehr gewöhnlich, und zwar im Mittelenglischen namentlich zwischen der ersten und zweiten Silbe: *gōdspēlless hállȝhe láre* Orm 14, seltener in der Weise, dass sie zwischen der zweiten und dritten Silbe stattfindet: *þa Gódspēllēss neh álle* ib. 30; so auch bei Chaucer: *For thóusāndēs his hóndes máden dýe,* Troil. V, 1816; auf gleiche Weise fügen sich ähnlich betonte neuenglische Wörter, wie *mídsùmmer*, *fáinthèarted* etc. in den Rhythmus ein, z. B.:

Farewéll, fāint-hēarted aud degénerate kíng H. 6 C, I, I, 183.
And górgeous ás the sún at mídsūmmēr H. 4, A, IV, 1, 102; nur dass in späterer Zeit die letztere Art rhythmischer Betonung, also *mídsūmmēr*, nicht *mīdsúmmer*, die gewöhnlichere wird, obwohl immer die Natur und Bedeutung der zusammengesetzten Wörter dabei eine Rolle spielt.

Hinsichtlich der Wortbetonung und metrischen Verwendung viersilbiger Wörter sind analog den dreisilbigen drei Classen zu unterscheiden: 1. Flectierte Formen der Wörter der ersten Gruppe der dreisilbigen, wie *crísten-dómes*, die ebenfalls nur mit natürlicher Betonung in den Rhythmus sich einfügen; 2. Wörter wie *fordémde* mit einer determinierenden, daher betonten Vorsilbe, wie *únfordémde*: diese können gleichfalls nur mit ihrer natürlichen Betonung im Rhythmus verwendet werden; 3. Wörter der dritten Gruppe mit tieftoniger oder tonloser Vorsilbe wie *ùnwíslìce* oder *iwítnèsse*, deren metrische Verwendung sich nach den bei den dreisilbigen Wörtern entwickelten Gesetzen regelt: ebenso verhält es sich mit den fünfsilbigen, wie *únder-stándìnge*, *únimételìche*, die indes nur selten vorkommen.

§ 110. *B.* Romanische Wortbetonung. Erst im 13. und 14. Jahrhundert drangen romanische Wörter in größerer Anzahl in die englische Sprache ein, deren Betonungsgesetzen sie sich anzubequemen hatten. Doch trat der Übergang von romanischer zu germanischer Betonung gewiss nicht plötzlich ein, sondern allmählich, und in den verschiedenen Gesellschaftskreisen zu verschiedener Zeit, in der höfischen Sprache vornehmer und gebildeter Kreise jedenfalls später als in derjenigen des täglichen Lebens. Bei dieser schwankenden Betonung der neueingeführten, romanischen Bestandtheile der englischen Sprache ist es erklärlich, dass die in gleichtaktigen Versen schreibenden Dichter, für welche hier Chaucer als Repräsentant dienen möge, sich jener Worte in ihren Dichtungen mit beliebiger Betonung bedienten, wie sie ihrem momentanen Bedürfnisse entsprach, mit romanischer Betonung hauptsächlich im Reim, wegen der ihnen dadurch gewährten großen Erleichterung des Reimens, mit germanischer Betonung hauptsächlich im Innern des Verses. Einige Beispiele werden ausreichen, diese bekannte Thatsache für die einzelnen

Wortgruppen, die sich freilich verschieden verhalten, zu veranschaulichen.

Zweisilbige Wörter, und zwar *a)* solche, die im Französischen die letzte Silbe betont haben und nun auch im englischen Metrum 1) ebenso verwendet werden, z. B.: *prisóun : raunsóun* Kn. T. 317/8; *pítouslý : mercý* ib. 91/2; *pitóus : móus* Prol. 143/4; 2) mit dem Ton auf der ersten Silbe nach vermuthlich schon damals vorwiegend üblicher englischer Betonung: *This prísoun cáusede mé* Kn. T. 237; *With hérte pítous* ib. 95; *But wé beséken mércy ánd socóur* ib. 60; *b)* solche, die im Französischen die erste Silbe betont, die letzte tonlos haben. Diese Wörter, theils Nomina, wie *people, nombre, propre,* theils Verba, wie *praye, suffre, crie,* wobei für das Verbum die Betonung des Sing. Präs. maßgebend ist, werden im Rhythmus nur mit dieser Accentuation verwendet, wobei aber die zweite, tonlose Silbe 1) entweder vollgemessen als Senkung dienen kann, wie in *the péple préseth thíderwárd* Kn. T. 1672; *bý his própre gód* Prol. 581; oder 2) elidiert oder verschleift werden kann, wie in *the nómbre and éek the cáuse* ib. 716; *and crýe as hé were wóod* ib. 636.

In der Regel bewahren ferner auch solche zweisilbige Wörter ihren ursprünglichen und gewöhnlichen Accent, deren erste Silbe aus einem tonlosen Präfix besteht, wie z. B. *accórd, abét, desýr, defénce* etc. Nur Wörter, die mit der Vorsilbe *dis* zusammengesetzt sind, kommen mit beiderlei Betonung vor, wie *díscreet* und *discréet.*

§ 111. Dreisilbige Wörter. Hier sind drei Gruppen zu unterscheiden, nämlich

a) solche, deren letzte Silbe im Französischen den Hauptton hat, während die erste einen Nebenton trägt. Bei diesen versetzen sich die beiden Accente: Die erste Silbe erhält den Hauptton, die letzte den Nebenton, und beide tragen dann gewöhnlich den rhythmischen Accent: *émperóur*, *árgumént.* Werden aber zwei Silben des Wortes als doppelte Senkung verwendet, so sinkt in der Regel die letzte, tieftonige Silbe zur Tonlosigkeit herab, also *árgument, émperour.*

b) Solche Wörter, die im Französischen den Hauptton auf der mittelsten Silbe haben, während die letzte Silbe

tonlos ist. Diese werden 1) entweder mit dieser Betonung verwendet, und zwar meistens als klingende Reime, wie *viságe : uságe* Prol. 109/10; *chère : manère* ib. 139/40; *penánce : pitánce* ib. 233/4; *poráille : vitáille* ib. 247/8; *prudénce : senténce* ib. 305/6; *offíce : áccomplíce* Kn. T. 2005/6 etc., seltener im Innern des Verses, woselbst die letzte Silbe entweder eine Senkung bilden kann, wie z. B. in *A'l your plesánce férme and stáble I hólde* Cl. T. 663, oder elidiert, respective verschleift wird, wie in *The sámè lúst was híre plesánce alsó* ib. 717; oder sie werden 2) metrisch verwendet mit dem Ton auf der ersten Silbe, und zwar gewöhnlich im Innern des Verses, wobei dann die letzte stets elidiert, respective verschleift wird: *And sáugh his vísage was ín anóther kýnde* Kn. T. 543; *He fél in óffice with a chámberléyn* ib. 561.

Die Verba auf *ice, (isse) ishe, ie,* wie *chérisse, púnishe, stúdie, cárrie, tárrie,* haben fast immer den Ton auf der ersten Silbe, und die letzte Silbe wird dann elidiert oder apokopiert, ausgenommen in solchen Fällen, in denen sie durch einen Consonanten geschützt ist, wie *chérishèd, tárrìed.* Wenn die erste Silbe eines dreisilbigen Wortes von einer unbetonten Partikel gebildet wird, so behält die Stammsilbe des Wortes, in diesem Fall die mittelste, gleichfalls den Ton, z. B. in *despíse, remáine.*

§ 112. Viersilbige Wörter romanischen Ursprungs sind namentlich häufig, soweit die Nomina in Betracht kommen, mit den zwei-, respective dreisilbigen Endungen *age, iage, ian, iant, aunce, iance, iaunce, ence, ience, ient, ier, ioun, ious, eous, uous, ial, ual, iat, iour, ure, ie (ye)* zusammengesetzt. Da die meisten dieser Wörter an sich schon einen trochäischen oder jambischen Rhythmus haben, so finden sie ohne Schwierigkeit im gleichtaktigen zweisilbigen Rhythmus Verwendung, und zwar im Reime, wo sie am häufigsten vorkommen, stets vollgemessen, wie z. B.: *pílgrimáge : cordáge* Prol. 11/12, *hóstelrýe : cómpanýe* ib. 23/4; *resóun : condícióun* ib. 37/8; *chývalrýe : cúrtesíe* ib. 45/6; *chívachíe : Pícardíe* 185/6; *cónsciénce : réverénce* ib. 141/2; *toun : conféssióun* ib. 217/8; *curát : licénciát* 219/220; *góvernáunce : chévysáunce* ib. 291/2 etc.

Auch im Innern des Verses werden die nicht auf ein tonloses *e* endigenden Wörter stets vollgemessen, wie: *That*

héeld opínyóun that pléyn delýt Prol. 337; *Of hís compléxióun he wás sangwýn* ib. 333; diejenigen mit einem tonlosen End-*e* lassen dies dagegen durch Elision oder Apokope verklingen: *no vílanýe is ít* ib. 740, *ín that óstelríe alíght* ib. 720. *So móche of dáliáunce and fáir langáge* ib. 211, *And ál was cónsciénce and téndre hérte* ib. 150.

Weitere Verkürzung jedoch, so dass das ursprünglich viersilbige Wort ein zweisilbiges wird, analog dem neuenglischen *cónscience,* kommt im Mittelenglischen bei diesen Wörtern nicht vor dem Übergange in die neuenglische Zeit vor. In Lyndesay's *Monarchie* begegnen Betonungen dieser Art, wie *The quhílk gaíf sápience tó king Sálomóne* 249. *Be tháy contént, mak réverence tó the rést* 36. In ähnlicher Weise fügen sich die Adjective auf *able* und die Verba auf *ice, ye* in den zweitaktigen Rhythmus ein; desgleichen die Verba auf *ine* (altfranzösisch *iner*), nur dass diese im Perf. und Part. Perf. gern die betonten Silben auf die vorvorletzte und letzte verschieben, z. B. *enlúminéd, emprísonéd.*

Fünfsilbige Wörter haben fast ausnahmslos einen jambischen Tonfall und fügen sich demgemäß in den Rhythmus ein, wie z. B. *expériénce;* dasselbe gilt von solchen Wörtern, die mit germanischen Endungen versehen sind, wie *ing, inge, nesse,* wie z. B. *discónfytýnge* etc.

Die Betonung fremder Eigennamen ist im mittelenglischen Versrhythmus eine sehr schwankende, sowohl wenn sie zweisilbig, als wenn sie mehrsilbig sind. So begegnet die Betonung *Junó, Plató, Venús* neben *Júno, Pláto, Vénus; Arcíte, Athénes* neben *A'rcite, A'thenes, Antónie* neben *A'ntoníe.* Wo in solchen Fällen schwebende Betonung aushelfen kann, ist sie jedenfalls anzuwenden.

II. Neuenglische Wortbetonung.

§ 113. Dieselbe weicht im ganzen wenig von der alt- und mittelenglischen ab, deren Hauptgesetze auch hier gelten. Doch ist von Bedeutung, dass die Flexionsendungen hier eine viel geringere Rolle spielen. Ferner ist hervorzuheben, dass in vielen Fällen die romanische Wortbetonung der mittelenglischen Epoche in französischen und lateinischen Wörtern noch fortbesteht oder wenigstens fortwirkt. Dies geht hervor aus manchen Abweichungen in der rhythmischen Accen-

tuation solcher Wörter von der modernen Wortbetonung. die wir hier als Norm annehmen, wobei aber zu bemerken ist, dass zu Beginn der neuenglischen Zeit, also im 16. Jahrhundert, die thatsächliche Betonung in manchen Fällen noch eine den früheren Accentverhältnissen entsprechende war.

Nur diese wirklichen und scheinbaren Anomalien sind hier ins Auge zu fassen. Die romanischen Endungen. welche zunächst in Betracht kommen, sind *ace, age, ail, el, ain, al, ance, ence, ant, ent, er, ess* (altfranzösisch *esse*), *ice, ile, in, on, or, our, une, ure, y,* und zwar in zweisilbigen Wörtern. Das End-*e* ist überall verstummt; alle diese Endungen sind also einsilbig.

In den Gedichten der ersten neuenglischen Dichter werden nun Wörter, welche auf diese Endungen auslauten. theils ausnahmsweise neben gewöhnlicher Betonung, theils häufiger oder auch wohl ausschließlich noch nach romanischer, respective mittelenglischer Weise mit dem rhythmischen Accent auf der letzten Silbe im Verse verwendet. So z. B. in folgenden Beispielen: *paláce* Sur. 174, *bondáge* Wyatt 224, *traváil* Sur. 82, Wyatt 19, *certáin* ib. 139, *mountáin* Sur. 37, *chieftáin* ib. 112, *cristál* Wyatt 156, *presénce* ib. 81, *grieváncе* ib. 55, *penánce* ib. 209, *balánce* ib. 173, *pleasánt* ib. 130, *tormént* (subst.) ib. 72, *fevér : fervóur* ib. 210; *mistréss* ib. 109, *richés* ib. 209, *justíce* ib. 229, *servíce* ib. 177, *éxile* Sur. 28, Wyatt 114, Shaksp. desgleichen neben *éxile, engíne* Sur. 130, *seasón* Sur. 149, *honóur* ib. 166, *armóur* 148, *colóur : therefóre* Wyatt 6, *terrór : succóur* ib. 210 etc., *fortúne : tune* ib. 52, Sur. 115, *measúre* Wyatt 125, *natúre : unsúre* ib. 144, *beautý : thee* ib. 34, *glorý : mercý* ib. 208.

In fast allen diesen Fällen und in vielen ähnlichen, auf die nämlichen Endungen auslautenden Wörtern ist die Accentuation wohl eine durch den Rhythmus erzwungene, so dass also schwebende Betonung anzunehmen sein wird.

§ 114. Dasselbe ist der Fall in zahlreichen anderen zweisilbigen Wörtern, namentlich in solchen von ziemlich gleicher Lautfülle und benachbarter Tonstufe in beiden Silben, oder in solchen, in denen bei gleicher Lautung die verschiedene Bedeutung durch verschiedene Betonung zum

Ausdruck kommt, welcher Unterschied also im metrischen Gebrauche öfters außer Acht gelassen wird.

So werden z. B. folgende Adjective (respective Participien) bei Shakspere und anderen Dichtern mit schwankender Betonung verwendet: *complete, adverse, benign, contrived, corrupt, despised, dispersed, distinct, distract, diverse, eterne, exact, exhaled, exiled, expired, express, extreme, famous, insane, invised, misplaced, misprised, obscure, perfect, profane, profound, remiss, secure, severe, sincere, supreme, terrene,* ferner die zahlreiche Classe der mit *un-* zusammengesetzten Adjective und Participien, wie *unborn, unchaste, unkind* etc. (Betreffs Beispiele s. Alex. Schmidt, Shakespeare-Lexikon.)

Substantive und Verba werden auf ähnliche Weise behandelt, z. B. *cōmfŏrt* (subst.) Wyatt 14, *rēcŏrd* ib. 156, *dīscŏrd* Sur. 6, *cōnflīct* ib. 85, *pūrchăse* ib. 58, *mīschīef* Wyatt 78, *săfeguărd* ib. 212, *Mădăme* ib. 149, *prōmēss* ib. 25. Ferner bei Shakspere (s. Alex. Schmidt's Beispiele) *ăccēss, ăspēct, cōmmērce, cōnsŏrt, cōntrăct, cōmpăct, ēdīct, īnstīnct, ōutrăge, prēcēpts, cémēnt, cóndūct, çónfīne, pūrsue, rēlăpse* etc. (vgl. Metrik II, § 62).

§ 115. Auch drei- und mehrsilbige romanische, respective lateinische Wörter kommen in erster neuenglischer Zeit noch häufig mit einer vom heutigen Sprachgebrauche abweichenden Betonung vor. So wird bei Wörtern mit betonter mittelster und unbetonter erster und letzter Silbe der rhythmische Accent oft gerade auf diese beiden Silben gesetzt: so z. B. *ărchbīshŏp* H. 4 B, II, 3, 42; *cónfessŏr* Meas. IV, 3, 133; *cóntīnŭe* Wyatt 189, *dépărtŭre* ib. 129, *répēntănce* ib. 205, *éndēavŏur* ib. 232, *détēstăble* John III, 4, 29, *rhēumătīc* Ven. 135 etc. Ferner wird auch in Wörtern mit betonter erster und letzter Silbe bei unbetonter mittelster der rhythmische Accent auf diese Silbe gesetzt, z. B. *charácter* Lucr. 807, *confíscate* Cymb. V, 5, 323, *contráry* Wyatt 8, *impórtune* Ant. IV, 15, 19, *oppórtune* Temp. IV, 1, 26, *persév̈er* Alls. IV, 2, 37, *prescíence* Troil I, 3, 199, *siníster* Troil IV, 5, 128. Auch einige Verba auf *ise, ize,* haben öfters abweichende Betonung: so bei Shakspere stets *advértise* Meas I, 1, 42, *authórize* Sonn. 35, *canónize* Troil II, 2. 202; bisweilen auch *solémnize* Temp. V, 309 (vgl. Metrik II, §§ 64, 65).

Schwankender Betonung unterliegen namentlich auch, ähnlich wie in älterer Zeit, fremde Eigennamen in vielen Fällen: *Ajáx* Sur. 129, *Cæsár* Wyatt 191, *Cató* ib. 191. kommen neben gewöhnlicher Betonung vor: *A'tridés* Sur. 129. neben *Atríde* ib. 116, *Cárthages* ib. 149. neben *Carthâge* 175. Shakspere betont stets irrthümlich *Andrónicus, Hypérion, Cléopátra* statt *Andronícus, Hyperíon, Cleópatrá,* doch aus rhythmischen Gründen *Nórthhamptón* R. 3, II, 4, 1. statt *Northámpton* u. a. m. (vgl. Metrik II, § 67).

§ 116. Unter den germanischen Wörtern, die wir hieran anschließen, sind die sogenannten Anlehnungen die interessantesten, deren Accentuation selbst in gewöhnlicher Rede schwebender Betonung nahe steht, und die daher im Versrhythmus mit beliebiger Betonung verwendet werden. Hieher gehören zunächst Compositionen wie *moonlight, welfare, farewell,* dann namentlich Conjunctionen, Präpositionen und Pronomina, wie *therefore, wherefore, something, nothing, sometimes, into, unto, towards, without,* so z. B. *thérefore* Wyatt 24 etc., *therefóre* ib. 42, *nóthing* R. 2, II, 2, 12, *nothíng* R. 3, I, 1, 236, *únto* Sur. 125, *untó* Sur. 117 (vgl. Metrik II, § 58).

Von größerer Willkür in der Behandlung des Wortaccents zeugend und wohl am ehesten als ein Nachwirken des mittelenglischen Brauches erklärlich, ist die öfters vorkommende rhythmische Betonung der Endsilbe in Wörtern auf *-ing,* wie *endíng : thíng* Wyatt 27, ferner auf *-ness, -ly, -y, -ow,* wie *goodnéss : excéss* Wyatt 206, *free : trulý* 147; *borrów : sorrów : overthrów* ib. 227. Noch weniger sind solche Betonungen bei den Endungen *-er, -est* zulässig, kommen aber auch meistens nur bei den ersten neuenglischen Dichtern vor, wie z. B. *earnést* Wyatt 11, *aftér* ib. 207, am allerwenigsten aber bei Flexionsendungen, wie *scornéd* Sur. 170, *causéth* Wyatt 33 (vgl. Metrik II, §§ 59—61).

In der Regel aber kann solchen unnatürlichen Betonungen durch Annahme einer fehlenden Senkung zu Anfang oder im Innern des Verses aus dem Wege gegangen werden. Betreffs drei- und mehrsilbiger Wörter sind die Bemerkungen auf S. 168/9 zu vergleichen.

Alle diese Freiheiten nun, welche betreffs des Versrhythmus, der Silbenmessung und der Wortbetonung im

allgemeinen in den verschiedenen gleichtaktigen Versarten als Abweichungen von dem streng gleichmäßigen Bau des Metrums vorkommen oder auch als Concessionen an denselben hervortreten, machen sich sämmtlich auch in den besonderen Versarten, hauptsächlich in den jambischen, bemerkbar und brauchen daher bei der folgenden Betrachtung derselben im Einzelnen nicht jedesmal durch Beispiele illustriert zu werden.

II. Abschnitt. Besonderer Theil.

A. Die der mittel- und neuenglischen Zeit gemeinsamen Versarten.

KAPITEL 1.

Der acht-, vier-, zwei- und eintaktige Vers.

§ 117. Vielleicht das älteste unter den nach fremden Mustern in die mittelenglische Poesie eingeführten Metren ist der viertaktige paarweise reimende Vers. Seinem Ursprunge nach kann er als durch Halbierung des achttaktigen Verses entstanden angesehen werden, obwohl uns dafür in der mittelenglischen Poesie nur ein vereinzeltes, etwa aus der Mitte des 13. (?) Jahrhunderts stammendes, bereits oben (S. 116) citiertes Beispiel bekannt ist, durch welches aber gerade die Auflösung des achttaktigen Langverspaares durch eingeflochtenen Reim zu vier kreuzweise reimenden viertaktigen Kurzversen besonders deutlich veranschaulicht wird (vgl. S. 118). In der Handschrift freilich stehen sie, trotzdem sie langzeilig reimen, als kurzzeilige Verse mit überschlagendem Reim *(abcbdbeb)* verzeichnet, ebenso wie auch das früher (S. 116) citierte Beispiel neuenglischer achttaktiger jambischer Verse sich in dieser Anordnung gedruckt vorfindet, wie dies überhaupt bei den meisten derartigen längeren Versarten der Fall ist. Auch gibt dies Metrum zu keinen anderen Bemerkungen hinsichtlich seines rhythmischen Baues Anlass, als bei dem viertaktigen Verse zu machen sein werden.

§ 118. Der viertaktige paarweise gereimte Vers — in dieser Verbindung als durch Halbierung des achttaktigen Verses mittelst leoninischen Reimes anzusehen — tritt zuerst

auf in einer Paraphrase des Pater Noster aus dem Ende des 12. Jahrhunderts *(Old Engl. Homilies,* ed. R. Morris, *First Series, Part.* I. E. E. T. S. Nr. 29: pp. 55—71), unzweifelhaft in Nachahmung des altfranzösischen *vers octosyllabe,* der durch anglonormannische Dichter wie Geoffrey Gaimar, Wace, Benoit u. a. in England bekannt geworden war.

Dieses französische Metrum besteht aus acht Silben bei stumpfem und aus neun bei klingendem Ausgang. Die Verse sind stets paarweise durch den Reim gebunden; doch brauchen stumpfe und klingende Reime nicht mit einander abzuwechseln. Genau so verhält es sich mit dem mittelenglischen viertaktigen Verse, nur dass in ihm der steigende jambische Rhythmus deutlicher zutage tritt, und dass sich statt des romanischen, silbenzählenden Princips dasjenige der Taktgleichheit bemerkbar macht, wobei die gleiche Silbenzahl der Verse nicht so strenge eingehalten zu werden braucht. Daher kommen alle die in den früheren Kapiteln erwähnten Abweichungen von dem streng schematischen Bau des gleichtaktigen Verses schon hier vor, und ganz regelmäßig gebaute Verspaare sind sogar nur selten in diesem Gedichte anzutreffen. Beispiele der Art sind die folgenden:

Ah, láverd gód, her úre béne,
Of úre súnne máke us cléne,
þet hé us ȝéue alswá he méi,
þet ús bihóueð úlche déi. vv. 167—170.

Die charakteristischen Eigenschaften des Versbaues dieser Dichtung treten aber sogleich schon in den nachstehenden zehn ersten Versen des Gedichtes klar zutage:

Ure féder þét in héouene ís,
þet ís all sóþ fúl iwís!
Weo móten tó þeos wéordes iséon,
þet to líue and to sáule góde béon,
þet wéo beon swá his súnes ibórene,
þet hé beo féder and wé him icórene,
þet wé don álle hís ibéden
A'nd his wílle fór to réden.
Lóke weo ús wið hím misdón
þurh béelzebúbes swíkedóm.

Hier zeigen sich schon fast alle die im gleichtaktigen Metrum anzutreffenden rhythmischen Freiheiten: Fehlen des Auftaktes in v. 8 oder auch in zwei aufeinanderfolgenden Versen, wie 15/16:

Gíf we léorniđ gódes láre,
þénne of-þúncheđ hít him sáre;

und dann sehr häufig im weiteren Verlaufe des Gedichtes, z. B. vv. 22, 29, 30, 37 etc., so dass dieses dadurch einen sehr schwankenden, jambisch-trochäischen Tonfall erhält; ferner Fehlen einer Senkung im Inneren des Verses v. 2, Taktumstellung v. 9 oder auch v. 81: *Láverd he ís of álle scéfte,* doppelter Auftakt und doppelte Senkung v. 4, leichtere Verschleifungen v. 1, 3, 5; nur v. 7 und v. 10 sind durchaus regelmäßig gebaut. Dasselbe Verhältnis von regelmäßigen zu unregelmäßigen Versen findet sich in dem ganzen Gedicht, in welchem außer den erwähnten Licenzen auch noch die Freiheit der schwebenden Betonung öfters anzutreffen ist, namentlich im Reim, wie *wūrþíng : héouenkíng* 99/100; *hātíng : king* 193/4, 219/220; *fóndúnge : swínkúnge* 242/3.

§ 119. Besondere Erwähnung verdient noch die Behandlung der Cäsur bei diesem Metrum, da hierin, wie schon früher (S. 88/9) erwähnt, ein Hauptunterschied zwischen dem viertaktigen und dem vierhebigen Verse, dem alliterierenden Langverse sowohl als dem alliterationslosen der späteren Zeit, besteht. Diese muss nämlich in jedem vierhebigen Verse, wie früher ausgeführt wurde, eintreten, und zwar stets an bestimmter Stelle, nämlich nach der zweiten Hebung nebst der etwa noch dazu gehörigen Senkung oder den dazu gehörigen Senkungen, so dass der Vers dadurch in zwei rhythmisch ziemlich gleiche Hälften getheilt wird.

Für den viertaktigen Vers dagegen, und zwar nicht nur in diesem frühesten Denkmal, sondern in allen anderen der gesammten mittel- und neuenglischen Literatur, ist die Cäsur nicht obligatorisch und kann, wenn sie sich findet, principiell an jeder Stelle des Verses eintreten, obwohl sie auch hier am häufigsten nach dem zweiten Takt begegnet, zumal in ältester Zeit.

Ihrer Beschaffenheit nach kann die Cäsur, wie früher (§ 72) erwähnt, von dreierlei Art sein:

1) Stumpfe oder männliche Cäsur:

Ne képeð he nóht | *þet wé beon súne,* 18.

2) Klingende oder weibliche Cäsur, wovon zwei Arten zu sondern sind, nämlich:

a) lyrische Cäsur, innerhalb eines Taktes:

And ȝéfe us míhte | *þúrh his héld,* 240;

b) epische Cäsur infolge einer überzähligen Senkung vor der Pause:

Ure gúltes, láverd, | *bon ús forȝéven,* 173.

Diese drei Cäsurarten, wovon die letztere hier allerdings nur vereinzelt begegnet, können im viertaktigen Verse also auch nach, respective in den übrigen Takten vorkommen. So begegnet gleich im ersten Verse eine lyrische Cäsur nach dem ersten Takt:

Ure féder | *þét in héouene is.*

In den ältesten Denkmälern ist dies jedoch nur selten der Fall, wie denn überhaupt in diesen nicht oft scharf einschneidende Cäsuren zu finden sind, weil in ihnen das Enjambement nur selten zur Anwendung kommt. Beispiele cäsurloser Verse liegen vor u. a. in den folgenden: *þurh béelzebúbes swíkedóm* 10, *Intó þe þósternésse héllen* 104. In der Regel tritt eben im viertaktigen Verse, ebenso wie im französischen Achtsilber, wegen der Kürze dieses Metrums, welches meistens nur für eine rhythmische Reihe ausreicht, erst zu Ende desselben eine Pause ein, während es im vierhebigen Verse durch die größere Anzahl von Senkungen ermöglicht wird, dass derselbe regelmäßig in zwei rhythmische Reihen zerfällt und also, wie bereits bemerkt, stets eine Cäsur hat.

Nach der Cäsur ist noch des Versausganges Erwähnung zu thun, der, wie bereits bemerkt, in beliebiger Reihenfolge stumpf, wie in vv. 1—4, 9, 10, und klingend, wie in vv. 7, 8, reimen kann. Daneben begegnen auch, allerdings nur in selteneren Fällen, sogenannte gleitende Reime, wie in vv. 5/6, oder *sunegen : munegen* 141/2.

§ 120. Dieses Metrum blieb nun in der mittelenglischen wie in der neuenglischen Poesie sehr populär. Principiell blieb der Bau desselben stets der nämliche; doch aber lassen sich in beiden Epochen bestimmte Richtungen in seiner Behandlung unterscheiden.

So wurde dasselbe zu Ende des 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sehr frei behandelt im Norden Englands in den sogenannten Surtees Psalmen ed. Stephenson, ferner von Robert de Brunne in seinem *Handlyng Synne* ed. Furnivall und von Richard Rolle de Hampole in seinem *Pricke of Conscience ed.* R. Morris.

Ihre Behandlung dieses Verses charakterisiert sich namentlich durch außerordentlich häufiges Vorkommen doppelter, selbst dreifacher Auftakte und Senkungen im Innern, z. B.:

In þí ríghtwisenésses biþénke I sál,
þine sághes nóght forgéte withál; Psalm. 118, v. 16
And rékened þe cústome hóuses echóne,
At whých þey had góde and at whýche nóne; Manning, v. 5585/6.

Natürlich sind auch die anderen rhythmischen Freiheiten, wie namentlich fehlender Auftakt, fehlende Senkung im Inneren, Taktumstellung, sehr oft in diesen Dichtungen anzutreffen, schwebende Betonungen dagegen meist nur im Reim: *shēnshēpe : kepe,* Hampole, 380/1; *come : bōghsōme* ib. 394/5.

Den entgegengesetzten Charakter, nämlich strenge, silbenzählende Regelmäßigkeit, zeigt eine andere Gruppe nordenglischer und schottischer Dichtungen des 14. Jahrhunderts, wie die Metrical Homilies ed. Small, der Cursor Mundi ed. Morris, Barbour's Bruce, ed. Skeat, Wyntoun's Chronykyl ed. Laing. Hier sind namentlich schwebende Betonung, sowie in den Metrical Homelies fehlender Auftakt und fehlende Senkung im Inneren die relativ am häufigsten anzutreffenden metrischen Licenzen. Für gewöhnlich ist aber der Rhythmus hier ein streng jambischer und die Silbenzahl acht oder neun, je nachdem die Reime stumpf oder klingend sind.

§ 121. Die gleichzeitigen Dichtungen des Mittellandes und Südens, welche in diesem Metrum geschrieben sind, halten meistens die Mitte ein zwischen dem gar zu freien und dem gar zu strengen Versbau der beiden nördlichen Gruppen. Dies sind u. a. The Story of Genesis and Exodus ed. Morris, The Ule and Nightingale ed. Stratmann, The lay of Havelok ed. Skeat, Sir Orfeo ed. Zielke,

King Alisander ed. Weber, mehrere Dichtungen Chaucers[1]), wie z. B. The Book of the Duchesse, The House of Fame, Gower's Confessio Amantis u. a. m. Das zuletzt genannte Denkmal, sowie The Ule and the Nightingale sind in fast ganz regelmäßigen jambischen, silbenzählenden Versen geschrieben. Die anderen Dichtungen lassen häufiger die bekannten rhythmischen Licenzen zu und bewegen sich freier, doch keines in dem Maße wie das Pater Noster. In künstlerischer Vollendung tritt uns dieses Metrum bei Chaucer entgegen, der namentlich auch schon das Enjambement in geschickter, abwechslungsvoller Weise zu verwenden weiß. Eine kurze Probe aus seinem House of Fame (vv. 151—174) möge dies veranschaulichen:

Fírst sawgh I thé destrúccióun
Of Tróy, thórgh the Gréke Synóun,
Wíth his fálse fórswerýnge,
A'nd his chére and hís lesyńge
M'ade the hórs broght ínto Tróye,
Thorgh whích Tróyens lost ál her joýe.
And áfter thís was gráve, allás,
How I'lyóun assáyled wás
And wónne, and kýnge Prīām ysláyne
A'nd Políte his sóne, certáyne,
Dispítouslý of dáun Pīrrūs,
And néxt that sáwgh I hów Vēnūs,
Whan thát she sáwgh the cástel brénde,
Dóune fro the hévene gán descénde,
And bád hir sóne Enéas flée;
And hów he fléd, and hów that hé
Escáped wás from ál the prés,
And tóoke his fáder, A'nchīsēs,
And báre hym ón hys bákke awáy,
Crýinge „Allás and wélawáy!“
The whíche Anchíses ín hys hónde
Báre the góddes [goddesse Morris] *óf the lónde,*
Thílke thát unbrénde wére.
And I'saugh néxt in ál hys fére etc.

---

[1]) Vgl. Charles L. Crow, Zur Geschichte des kurzen Reimpaares im Mittelenglischen. Dissert. Göttingen 1892.

§ 122. Viertaktige Verse kommen öfters auch in Verbindung mit anderen Versarten im Mittelenglischen vor, so namentlich in Verbindung mit dreitaktigen Versen in dem durch den Reim zu zwei kurzen Versen aufgelösten Septenar und in der Schweifreim- oder *rime-couee*-Strophe (vgl. §§ 70, 71). Der Bau desselben bleibt auch hier principiell der nämliche; nur kommt in vielen Dichtungen Fehlen des Auftaktes hier häufiger vor, so dass das Metrum einen schwankenden, jambisch-trochäischen Tonfall annimmt. Zu Ausgang der mittelenglischen Zeit war der Viertakter neben anderen Versarten vorwiegend in den ersten dramatischen Erzeugnissen beliebt und wurde u. a. von Heywood in seinem Interlude *The four P's*[1]) mit Geschick verwendet.

§ 123. Auch in neuenglischer Zeit war dies Metrum von Anfang an sehr beliebt, und auch hier lässt sich eine strenge und eine freie Richtung in der Behandlung desselben unterscheiden. Die strenge Richtung war und ist in paarweise oder auch in kreuzweise reimenden Versen meist in der Lyrik vertreten. Der Versrhythmus ist hier in der Regel, nachdem nun die principielle Sonderung jambischer und trochäischer Versarten eingetreten war, ein streng jambischer, bei meistens stumpfen Reimen.

Interessanter ist die freie Richtung, welche als eine directe Fortsetzung des mittelenglischen viertaktigen Verses anzusehen ist, insofern sie schon von den Dichtern der ersten neuenglischen Zeit nach früheren Mustern gepflegt und von den folgenden bis in die neueste Zeit hinein weiter cultiviert wurde. Das Charakteristische an dieser Behandlung des viertaktigen Verses ist das häufige Fehlen des Auftaktes, worin er dem vierhebigen Verse ähnelt, mit dem er sich häufig mischt. Während aber dieser gewöhnlich einen jambisch-anapästischen oder trochäisch-daktylischen Bau hat und durch die Cäsur stets in zwei Hälften getheilt ist, hat der neuenglische viertaktige Vers freier Richtung in der Regel einen ruhigeren, abwechselnd

---

[1]) Vgl. John Heywood als Dramatiker, von Wilh. Swoboda, Wien, Braumüller, 1888, 8°, S. 83 ff.

jambischen und trochäischen Rhythmus bei seltenem Vorkommen von Cäsuren. Shakspere und andere Dramatiker bedienen sich öfters dieses Metrums für lyrische Einlagen in ihren Dramen. Von etwas längeren Dichtungen früherer Zeit sind namentlich Miltons Allegro und Penseroso in diesem Metrum geschrieben. Folgende Stelle aus L'Allegro (vv. 11—16) möge als Probe dienen:

But cóme thou Góddess fáir and frée,
In héaven yclépt Euphrósyné,
A'nd by mén héart-easing Mírth,
Whom lóvely Vénus, át a bírth
Wíth two síster Gráces móre,
To ívy-crównèd Bácchus bóre; etc.

Principiell ist der Versbau ein jambischer, der aber durch fehlenden Auftakt, wie in dem 13. und 15. Verse dieser Probe, einen trochäischen Klang annimmt. Rein trochäische Verse, d. h. solche, die mit einer Hebung beginnen und mit einer Senkung enden, kommen, in beiden Gedichten zu Reimpaaren verbunden, nur einmal im Allegro vor (vv. 69/70):

Stráight mine éye hath cáught new pléasures,
Whíles the lándscape róund ít méasures.

Bei stumpfem Ausgang begegnen solche Reimpaare öfters, z. B. Penseroso 67, 68:

Tó behóld the wándering móon,
Ríding néar the híghest nóon;

ferner vv. 75/6, 81/2, 141/2 etc. Gewöhnlich reimen rein jambische Verse zusammen oder ein jambischer mit einem trochäisch klingenden Verse, wie in der obigen Probe, Allegro 13/4 und 15/6.

Neben dem Fehlen des Auftaktes kommen hier auch die übrigen metrischen Licenzen des jambischen Rhythmus in mäßiger Anwendung vor.

§ 124. Verse dieser Art sind es auch, in denen manche Abschnitte der erzählenden Dichtungen von Coleridge, W. Scott und Byron, z. B. des letzteren Siege of Corinth, geschrieben sind, und mit denen öfters auch an besonders erregten Stellen vierhebige Verse abwechseln; vgl. z. B. den folgenden Passus (XVI) aus dem zuletzt genannten Gedicht:

Stíll by the shóre Alp mútely músed,
And wóó'd the fréshness níght diffúsed.
There shrínks no ébb in that tídeless séa,
Which chángeless rólls etérnallý;
So that wíldest of wáves, in their ángriest móod,
Scarce bréak on the bóunds of the lánd for a róod;
And the pówerless móon behólds them flów
Héedless, if she cóme or gó:
Cálm or hígh, in máin or báy,
O'n their cóurse she háth no swáy.

Die Verse 5—7 sind sofort an dem jambisch-anapästischen Rhythmus, sowie an der deutlich vernehmbaren Cäsur, die z. B. den viertaktigen Versen 4, namentlich aber 8 und 10, gänzlich oder fast gänzlich fehlt, als vierhebige Verse erkennbar (vgl. S. 88/9, 110), und beide Versarten, die ruhigeren viertaktigen und die bewegteren vierhebigen, befinden sich mit dem Inhalt dieses Passus in harmonischer Übereinstimmung.

Viertaktige Verse als Bestandtheile neuenglischer, ungleichmetrischer Strophenarten, wie z. B. der Schweifreimstrophe, sind gewöhnlich regelmäßiger als in mittelenglischer Zeit.

§ 125. Von Versen, die als aus dem Viertakter hervorgegangen anzusehen sind, sind der zweitaktige und der eintaktige Vers zu nennen, ersterer durch Halbierung des Viertakters, letzterer durch Halbierung des Zweitakters, und zwar meistens mittelst des Reimes, entstanden. Beide Versarten kommen in mittelenglischer Zeit nur selten vor, und zwar gewöhnlich in strophischen Gefügen in Verbindung mit längeren Versen. So sind z. B. in dem Gedicht Heimliche Liebe (Böddeker, Altengl. Dichtungen, S. 161), welches in verschränkten Schweifreimstrophen geschrieben ist, die kurzen Verse Zweitakter: *wiþóute stríf: y wýte a wýf* 10/12; *in tóune tréwe: whil ý may gléwe* 4/6. Aus zwei- und dreitaktigen Versen bestehen auch die achtzehnzeiligen erweiterten Schweifreimstrophen der Ballade The Notbrowne Maid (Percy, Reliques, II, I, 6), woselbst die Zweitakter sich als durch Halbierung des ersten viertaktigen Gliedes septenarischer Verse entstanden auffassen lassen.

Auch in neuenglischer Zeit sind zweitaktige Verse nicht oft anzutreffen, am häufigsten noch in ungleichmetrischen Strophen. Doch auch in gleichmetrischen Gedichten kommen sie sowohl paarweise wie auch kreuzweise strophisch gebunden vereinzelt vor, so z. B. bei Drayton, *An Amouret Anacreontic:*

Most góod, most fáir,
Or thíngs as ráre
To cáll you's lóst;
For áll the cóst
Wórds can bestów,
So póorly shów
Upón your práise
That áll the wáys
Sénse hath, come shórt; etc.

Von rhythmischen Freiheiten sind hier Taktumstellungen und fehlender Auftakt öfters zu bemerken.

In strophischer Bindung begegnen Verse dieser Art freilich meistens, wie es scheint, mit der Reimstellung *abcd*, z. B. bei Burns, *The Cats like Kitchen,* Th. Moore, *When Love is kind*, so dass diese Verse auch als viertaktige, paarweise reimende aufgefasst werden könnten.

§ 126. Eintaktige Verse, und zwar auch mit stumpfem wie mit klingendem Ausgange, kommen im Mittelenglischen gleichfalls nur als Bestandtheile ungleichmetrischer Strophen, in der Regel als *bob*-Verse in den sogenannten *bob-wheel*-Strophen, vor, so z. B. in einem Gedicht in Wright's Songs and Carols (Percy Society, 1847), der Vers *With áye* reimend mit dem dreitaktigen Verse *Aye, a'ye, I dár well sáy,* in den Towneley Mysteries der Vers *Alás,* reimend mit *A góod máster he wás,* in einem Osterliede (Morris, An Old Engl. Miscellany, p. 197—199), die Verse *So strónge* reimend mit *Jóye hím wit sónge*, oder *In lónde* und *of hónde* reimend mit *Al with ióye þát is fúnde.*

Metrische Freiheiten können in solchen kurzen Versen natürlich nur selten eintreten.

Auch in neuenglischer Zeit begegnen eintaktige jambische Verse fast nur in ungleichmetrischen Strophen. Doch ist ein kleines Gedicht, betitelt *„Upon his Departure hence“* in Herrick's *Hesperides* (London, Pickering, 1846)

in fortlaufenden, je drei und drei reimenden, eintaktigen Versen dieser Art geschrieben:

Thus I'
Passe bý,
And díe,
As óne
Unknówn,
And góne,
I'm máde
A sháde
And láid
I the gráve,
There háve
My cáve:
Where téll
I dwéll,
Farewéll.

Eintaktige Verse mit klingendem Ausgang gebraucht Th. Moore als Mittelglied einer Strophe in dem Gedicht *Joys of Youth, how fleeting* (III, 276).

KAPITEL 2.

Der Septenar, der Alexandriner und der dreitaktige Vers.

§ 127. Der Septenar ist ein beliebtes mittelenglisches Metrum, welches auf ein mittellateinisches Vorbild zurückzuführen ist. Es ist jedoch nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob der katalektische jambische Tetrameter, wie er u. a. vorliegt in dem von Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Freiburg i. Br., 1843, I, 150, gedruckten Planctus Bonaventurae (1221—1274), der folgendermaßen beginnt:

O crux, frutex salvificus, | vivo fonte rigatus,
Quem flos exornat fulgidus, | fructus fecundat gratus,

dies Vorbild war, oder etwa der bei den anglonormannisch-lateinischen Dichtern viel beliebtere brachykatalektische trochäische Tetrameter, der u. a. in den Walter Map zugeschriebenen Gedichten, z. B. in den noch heutigen Tages populären Versen:

Mihi est propositum | in taberna mori,
Vinum sit appositum | morientis ori,

häufig vorkommt und bei der Wiedergabe oder Nachahmung im Englischen wegen der Vorliebe dieser Sprache für den jambischen Tonfall durch häufiges Eintreten des Auftaktes zu Beginn beider Vershälften sich leicht in den jambischen katalektischen Tetrameter verwandeln konnte. Wahrscheinlich war die letztere Versart das Vorbild, wie dies die von Leigh Hunt herrührende neuenglische Übersetzung jenes lateinischen Trinkliedes erkennen lässt (vgl. des Verfassers Metr. Randglossen II in Engl. Studien X, S. 192 ff.). Übrigens haben auch manche mittellateinische Verse einen schwanken-

den, gelegentlich sogar durch schwebende Betonung charakterisierten Rhythmus, z. B. Carmina burana LXXVII:

Fortunae rota volvitur | *descendo minoratus,*
Alter in altum tollitur | *nimis exaltatus.*
Rex sedet in vertice, | *caveat ruinam,*
Nam sub axe legimus | *„Hecubam“ reginam.*

§ 128. Diesen Versen entsprechen hinsichtlich ihres rhythmischen Baues ziemlich genau die Anfangsverse des schon öfters gedruckten, auch in kritischer Ausgabe (von Lewin 1881) vorliegenden Poema Morale, des, soweit bis jetzt bekannt, frühesten mittelenglischen, in septenarischen Versen geschriebenen, aus dem zwölften Jahrhundert stammenden Denkmales (ed. Zupitza, Anglia, I, 5 ff.):

I'c am élder, þánne ic wés, | *a wíntre and éc a lóre;*
ic éaldi móre, þánne ic déde: | *mi wít oȝhte tó bi móre.*
Wel lónge ic hábbe chíld ibíen | *on wórde ánd on déde;*
þéȝh ic bí on wíntren éald, | *to ȝíung ic ám on réde.*

Die früher besprochenen Freiheiten des gleichtaktigen Verses hinsichtlich des Versrhythmus, der Silbenmessung und Wortbetonung kommen auch hier vor.

Fehlender Auftakt ist hier sehr häufig anzutreffen, sowohl im ersten, wie v. 4, als auch im zweiten Halbverse, *ér ic hít iwíste* 17, oder auch in beiden, z. B. *þó þet hábbeð wél idón* | *éfter híre míhte,* v. 175, so dass nur selten ein rein jambisches Verspaar vorkommt, obwohl der jambische Rhythmus doch im ganzen der vorherrschende ist. Auch fehlende Senkung im Innern des Verses ist öfter zu constatieren, obwohl manche derartige Verse wohl zu emendieren sein dürften: *Ne léve nó mán to múchel* 24; auch im zweiten Halbverse: *and wól éche déde* 88. Taktumstellungen sind ganz gewöhnlich zu Anfang des ersten wie des zweiten Halbverses: *E'lde me ís bistólen ón* 17; *síððen ic spéke cúðe* 9. Auch schwebende Betonungen fehlen nicht: *For bétere is án ēlmēsse bifóre* 28. Sehr häufig sind Elision, Apokope, Synkope, leichte Silbenverschleifungen, doppelte Auftakte und doppelte Senkungen anzutreffen: *þo þet wél ne dóeþ þe wíle he múȝe* 19; *nís hit búte gámen and glíe* 188. Besonders charakteristisch für die unbeholfene Art der Behandlung des Septenars in diesem ersten Versuch ist aber das häufige Vorkommen einer überzähligen Silbe

in dem Schluss der ersten rhythmischen Reihe, die nur einen akatalektischen Ausgang zulassen sollte, z. B.: *Hé scal cúme on úvele stéde* | *búte him Gód bo mílde* 26; *E'iðer to lútel ánd to múchel* | *scal þúnchen éft hem báthe* 62 etc., worauf schon bei der Silbenmessung aufmerksam gemacht wurde. Der Versausgang der zweiten rhythmischen Reihe ist dagegen immer, dem Bau dieses Metrums entsprechend, ein akatalektischer, d. h. ein klingender, in diesem Gedicht.

§ 129. So unregelmäßig der Bau des septenarischen gereimten Verses im Poema Morale ist, so regelmäßig ist der reimlose septenarische Vers des Ormulum. Hier endet der erste Halbvers stets streng akatalektisch, der zweite katalektisch, und der Langvers hat nie mehr oder weniger als 15 Silben. Die einzigen metrischen Licenzen, die daher hinsichtlich der Silbenmessung und Wortbetonung hier vorkommen, beschränken sich, wie bereits (S. 165) erwähnt, auf einige Contractionen, Elision, Synkope und Apokope des tonlosen *e* einiger Flexionsendungen, sowie namentlich auf sehr häufige Zulassung von schwebender Betonung in zwei- und mehrsilbigen Wörtern, die an allen Versstellen anzutreffen sind:

Icc þátt tiss E'nnglissh háfe sétt | *Ennglísshe ménn to láre,*
Icc wáss þær þær I crísstnedd wáss | *Orrmín bi námenémmnedd,*
Annd ícc Orrmín full ínnwarrdlíȝ | *wiþþ múð annd éc wiþþ hérrte* Dedic. 322—7.

In allen solchen Fällen kann bei dem silbenzählenden Orm nur von schwebender Betonung, nicht von Tonversetzung die Rede sein. Das *Ennglísshe* zu Anfang des zweiten Halbverses des obigen Verses 322 ist ebensowenig Taktumstellung, als es dies in dem Halbverse *Icc háfe wénnd inntíll Ennglíssh* v. 13 sein könnte.

§ 130. Nach dem Poema Morale und dem Ormulum tritt uns der Septenar zunächst öfters in Verbindung mit anderen Metren, namentlich dem Alexandriner, entgegen, wovon unten die Rede sein soll.

In einigen Denkmälern des 13. und 14. Jahrhunderts aber ist der Septenar ziemlich unvermischt zur Anwendung gelangt, so in den *Lives of Saints* ed. Furnivall, Berlin 1862,

dem *Fragment of Popular Science* ed. Wright in *Popular Treatises on Science*, London 1841 u. a. m.

Die wichtigste Abweichung von dem Septenar Orms und des Poema Morale ist die, dass hier oft Langverse mit stumpfem Ausgange vorkommen, statt, wie es Regel ist, mit klingendem Schluss. Beide Arten liegen vor in den Anfangsversen des *Fragment of Popular Science:*

The ríȝte pút of hélle ís | amídde the úrþe wiþínne,
Oure Lóverd þát al mákede iwís, | quéinte ís of gýnne,
Héuene and úrþe ymákede iwís, | and síþþe alle þíng þat ís.
U'rþe is a lútel húrfte | aȝén héuene iwís.

Es ist wohl anzunehmen, dass der Bau des mittelenglischen Alexandriners, der nach französischem Vorbild stumpf und klingend endigen konnte, das Eindringen stumpfer Versfüße in den septenarischen Vers sehr befördert haben mag, wenn auch die allmählich zunehmende Abschleifung der Flexionsendungen gleichfalls das ihrige mit dazu beigetragen haben wird. Im übrigen sind die sämmtlichen rhythmischen Freiheiten des Septenars, die im Poema Morale vorkommen, auch hier anzutreffen, so z. B. Fehlen des Auftaktes in der ersten Vershälfte von v. 4 des citierten Passus und in der zweiten von v. 2, Fehlen der Senkung in der zweiten Hälfte des vierten Verses, Taktumstellung und doppelte Senkung in der ersten Hälfte des dritten Verses und so die sonstigen Freiheiten, wie doppelter Auftakt etc. an anderen Stellen jener Gedichte (vgl. Metrik I, p. 246).

§ 131. In anderer Weise wird der Septenar in den lyrischen Gedichten jener Zeit und in der späteren volksthümlichen Balladendichtung verwendet, nämlich in vierzeiligen, kreuzweise reimenden Strophen aus vier- und dreitaktigen Versen, die als je zwei Septenare mit eingeflochtenen Reimen anzusehen sind, wie dies durch die oben (S. 186) citierten lateinischen Vorbilder dieser Versarten deutlich veranschaulicht wird.

Lateinische und englische Verse finden sich auf diese Weise zu einer Strophe verbunden Pol. Poems II, 249, in einem Gedicht aus dem 15. Jahrhundert:

Fréeres, fréeres, wó ȝe bé!
mínīstrī malórum,
For mány a mánnes sóule bring ȝé
ad póenas ínfernórum.

In manchen lyrischen Gedichten älterer Zeit reimen die Verse in einigen Strophen langzeilig, in anderen kurzzeilig, woraus sich die allmähliche Entstehung der kurzzeilig durchgereimten Versart deutlich erkennen lässt, z. B. in dem Gedicht W. L. XI bei Böddeker, wo die Anfangsverse der ersten Strophe langzeilig reimen:

My déþ y lóue, my lýf ich háte, | fór a léuedy shéne,
Héo is bríht so dáies líht, | þat ís on mé wel séne,

diejenigen der zweiten dagegen kurzzeilig:

Sórewe and sýke and dréri mód | býndeþ mé so fáste,
þát y wéne to wálke wód, | ȝef hít me léngore láste;

so noch öfters, doch nirgends sind die vier Verse der einzelnen Strophen vollständig kurzzeilig durchgereimt, wie es z. B. in den Aufgesängen der Strophen der Gedichte W. L. II und XIV, G. L. X und XVIII, deren Verse auch viel regelmäßiger gebaut sind, der Fall ist. Die Reime sind in diesen Dichtungen noch meistens klingend.

Ähnlich wie mit dem zuerst citierten Gedicht dieser Sammlung W. L. XI verhält es sich mit den alten Balladen *The Battle of Otterborn* und *Chevy-Chace*, in denen einige ursprüngliche Langverse mit eingeflochtenen Reimen versehen sind, andere nicht, so dass die Strophen theils reimen nach der Formel *a b c b*, theils nach der Formel *a b a b*. Auch ist der Versbau hier sehr holprig, und die Versausgänge sind in der Regel, wenn auch nicht ausnahmslos, stumpf:

Sir Hárry Pérssy cam to the wálles,
The Skóttish óste for to sé;
And sáyd, and thou hast brént Northómberlónd,
Full sóre it réwyth mé.

Die Balladen der ausgehenden mittelenglischen Epoche sind meist in viel regelmäßigeren Versen, respective Strophen, abgefasst. Die klingenden Versausgänge des Septenars haben aber in der Regel stumpfen Versschlüssen Platz gemacht, einerlei ob die Zeilen kreuzweise reimen oder nur in den dreitaktigen Versen, z. B. in der allerdings wohl schon der neuenglischen Epoche nahe stehenden oder ihr angehörenden Ballade *The Lady's Fall* (Ritson II, 110):

Mark wéll my héavy dóleful tále,
You lóyal lóvers áll,

And héedfullý béar in your bréast
A gállant lády's fáll.

§ 132. In der neuenglischen Poesie fand der Septenar gleichfalls, sowohl in langzeilig, als in kurzzeilig reimender Gestalt Verwendung und ist dort unter dem Namen *The Common Metre* bekannt. In der ersteren, langzeilig reimenden Form kommt dies Metrum zu Beginn dieser Epoche sogar in umfangreicheren Gedichten, wie in William Warners *Albion's England* und in Chapmans Homerübersetzung vor. Auch hier ist der Versausgang fast ausnahmslos stumpf und der Rhythmus ein im ganzen ziemlich regelmäßiger, wenn dies auch häufig, zumal bei Chapman, durch abwechselnde Vollmessung und Verschleifung der nämlichen Silben (romanischer auf *-ion*, *-ious* etc. und germanischer auf *-ed* etc.), analog dem gewöhnlichen Brauche der Zeit, bewirkt wird. Taktumstellungen kommen auch häufig vor. Die Cäsur ist nach dem ersten Halbverse immer stumpf, doch treten außerdem öfters nach dem zweiten oder im dritten Takt (bisweilen auch nach dem ersten, respective im zweiten) stumpfe, respective klingende Neben-Cäsuren auf:

Occáson'd thús: | *Chrýses the príest* || *cáme to the fléet to búy.* I, 11.
To plágue the ármy, | *ánd to déath* || *by tróops the sól-diers wént.* ib. 10.

Diese Arten der Nebencäsur sind die am häufigsten vorkommenden, doch kann sie an anderen Stellen des Verses gleichfalls eintreten, so namentlich auch im zweiten Halbverse, wenn auch seltener:

But íf thou wílt be sáfe, begóne. || *This sáid,* | *the séa-beat shóre* ib. 32.
All mén in óne aróse and sáid: || „*Atrídes,* | *nów I sée* ib. 54.

Wie schon diese Beispiele erkennen lassen, hängt die Mannichfaltigkeit der Cäsur, die zum Theil vielleicht auf den Einfluss des von Chapman trefflich gehandhabten *blank verse* zurückzuführen ist, mit dem häufigen Gebrauch, den er von dem *enjambement* macht, zusammen. Auch Reimbrechung kommt bei ihm manchmal vor. Bisweilen reimen drei aufeinander folgende Verse zusammen (sogenannte *triplets*), desgl. bei W. Warner, dessen Versbau aber sonst ungemein regelmäßig ist, ähnlich wie in der lyrischen Poesie, in welcher der Septenar von Wyatt an bis in die neueste Zeit hinein

in der einfachen Reimstellung *abcb,* wie namentlich in der kunstvolleren *abab* sehr beliebt war und ist. Das Gewöhnliche ist natürlich auch hier stumpfer Ausgang der dreitaktigen Verse, woneben zuweilen auch solche mit klingenden Reimen vorkommen. In manchen Gedichten ist hier übrigens auch klingender Reim regelmäßig durchgeführt, so z. B. bei Burns, *To John Taylor* (p. 158):

With Pégasús upón a dáy,
Apóllo wéary flýing,
Through frósty hílls the jóurney láy,
On fóot the wáy was plýing.

In der Balladenpoesie wird dagegen das *Common Metre* gern etwas freier gebaut, ähnlich, wenn auch nicht so willkürlich, wie in den alten, von Percy edierten Balladen. Ein bekanntes Beispiel dafür bietet *Coleridge's Rime of the Ancient Mariner:*

It ís an áncient Márinér, | *And he stoppeth óne of thrée:*
„By thý lóng grey béard and glíttering éye, | *Now whérefore stópp'st thou mé?"*

Doppelte Auftakte und doppelte Senkungen im Innern des Verses begegnen hier namentlich häufig.

§ 133. Der Septenar in Gemeinschaft mit anderen Metren. Wie schon bemerkt, kommt der Septenar nach dem Poema Morale und dem Ormulum zunächst nur selten unvermischt vor, sondern gewöhnlich in Verbindung mit anderen Metren, nämlich sowohl mit der alten Langzeile freier Richtung und dem viertaktigen Metrum (wenn auch seltener), als auch namentlich mit dem Alexandriner. Der mittelenglische Alexandriner war, abgesehen von den germanischen Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus, nach dem Vorbilde des altfranzösischen Alexandriners gebildet und hatte deshalb viererlei verschiedene Formen, nämlich, wie folgende Beispiele aus *On god Ureisun of ure Lefdi* zeigen mögen, denen wir die entsprechenden altfranzösischen Verstypen aus dem von Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français,* p. 175, mitgetheilten Abschnitt des *Roman d'Alixandre* voranstellen:

I. Stumpfe Cäsur bei stumpfem Versausgang:

En icele forest, | *dont voz m'oëz conter,* 24
Nim nu ȝéme to mé, | *so me bést a béo ðe béo,* 129.

II. Klingende (epische) Cäsur bei stumpfem Ausgang:
nesune male choze | ne puet laianz entrer. 25
vor þín is þé wurchípe, | ȝif ich wréeche wél iþéo. 130.

III. Stumpfe Cäsur bei klingendem Ausgange:
Moult fut biaus li vregiers | et gente la praële, 1
þíne blísse ne méi | nówiht ùnderstónden, 31.

IV. Klingende (epische) Cäsur bei klingendem Ausgange:
Moult souëf i flairoient | radise et canele. 2
Vor ál is gódes ríche | an ùnder þíne hónden. 32

Alexandriner dieser Art, namentlich des letzten Typus, mischen sich nun in einer Gruppe von Gedichten des ausgehenden 12., respective beginnenden 13. Jahrhunderts mit septenarischen, sowie ebenfalls, wenn auch seltener, mit vierhebigen, alliterierend-reimenden Langzeilen und mit viertaktigen Versen. Solche Dichtungen sind On god ureisun of ure Lefdi in den Old Engl. Homilies ed. R. Morris, London 1868 (EETS 29, p. 190 ff.); A lutel soth sermum, Old English Miscellany ed. R. Morris (EETS 49, p. 186 ff.) und A Bestiary (ib. p. 1—25).

Folgende Verse aus A lutel soth sermun mögen diese Mischung veranschaulichen:

Hérknied àlle góde mèn, | and stílle sìtteþ aùún,
And ích ou wùle téllen | a lútel sòþ sermún.
Wél we wìten álle, | þag ìch eou nóȝt ne télle,
Hu ádam ùre vórme fàder | adún vel ìnto hélle.
Schómeliche hè vorlés | þe blísse þàt he hédde;
To ȝívernèsse and prúde | nóne nèode he nédde.
He nòm þen áppel òf the tré | þat hìm forbóde wás:
So reúþful dède idón | néuer nòn nás.
He máde him ìnto hélle fàlle, | and éfter hìm his chíldren àlle;
þér he wàs fort ùre dríhte, | hìne bóhte mìd his míhte.
He hìne alésede mìd his blóde, | þàt he schédde upòn the róde,
To déþe he ȝèf him fòr us álle | þó we wèren so strònge at-fálle.
A'lle bácbìteres, | wéndet to hélle,
Róbberes and réueres, | and þe mónquélle,
Léchurs and hórlinges | þíder sculen wénde,
And þér heo sculen wúnien | évere buten énde.

Hier haben wir Septenare (vv. 1, 4, 7) und Alexandriner (vv. 2, 3, 5, 6, 8) gemischt in vv. 1—8, achttaktige Lang-

verse durch *Sectional Rhyme* aufgelöst zu Viertaktern in vv. 9—12 und vierhebige reimend-alliterierende Langzeilen freier Richtung in vv. 13—16. Dadurch, dass in allen diesen verschiedenen langzeiligen Versarten stets vier Haupthebungen hervortreten, wie wir dies durch Accente (´) angedeutet haben, erklärt sich die leichte Vermischung derselben.

§ 134. Im Bestiarius hat diese Mischung noch größere Dimensionen angenommen, indem dort unter und neben langzeilig reimenden Septenaren und alliterierenden Langzeilen auch Layamon'sche, kurzzeilig reimende Verse und septenarische, durch eingeflochtenen Reim aufgelöste Kurzverse vorkommen.

Folgende Stellen mögen den metrischen Bau dieser Dichtung näher veranschaulichen, zunächst vv. 384—397:

A wìlde dér is, þàt is fúl | of féle wíles,
Fóx is hère tó-nàme, | for hìre queðscípe;
Húsebondes hìre háten, | for hère hárm-dédes:
þe cóc and tè capún | ge fèches óften ìn ðe tún,
And te gándre ànd te gós, | bì ðe nécke and bì ðe nóz,
Háleð is tò hire hóle; | forðí man hìre hátieð,
Hátien and húlen | bòðe mén and fúles.

Hier haben wir unverkennbare Langzeilen freier Richtung vor uns.

An anderen Stellen gehen die alliterierenden Langzeilen in septenarische Verse über, so vv. 273—298:

ðe míre múneð us | méte to tílen,
lóng lívenoðe, | ðis lítle wíle
ðe we on ðis wérld wúnen: | for ðanne we óf wénden,
ðánne is ure wínter: | we sulen húnger háuen
and hárde súres, | buten we ben wár hére.
Do wé forðí so dóð ðis dér, | ðánne wé be dérue
O'n ðat dái ðat dóm sal bén, | ðat ít ne us hárde réwe:

— — — — — — — — — — — —

þe córn ðat gé to cáue béreð, | áll ge it bít otwínne,
ðe láge us léreð to dón gód, | ánd forbédeð us sínne etc.

An einer dritten Stelle (v. 628—635) gehen septenarische und viertaktige Verse in einander über:

Hú he résteð hím ðis dér,
ðánne he wálkeð wíde,

hérkne wú it télleð hér,
for hé is ál unríde.
A tré he sékeð to fúligewís,
ðat is stróng and stédefast is,
and léneð hím trōstlíke ðerbí,
ðánne he ís of wálke wērí.

An manchen Stellen des Gedichtes kommen diese verschiedenen Versarten aber auch für sich alleinstehend vor. So haben wir kurze Reimpaare in dem Abschnitte 444—455; in vv. 1—39 haben wir alliterierende, reimlose Verse von zum Theil recht alterthümlichem Bau, von welchen nur zum Schluss ein Halbvers (39) mit dem vorhergehenden Halbverse reimt und so zu dem folgenden Abschnitt (vv. 40—52) hinüberleitet, der wieder aus viertaktigen und septenarischen Versen besteht; darauf folgt ein Abschnitt (vv. 53—87), in welchem viertaktige und dreitaktige (also alexandrinische), je paarweise reimende Verse sich mischen, woran dann ein weiterer, aus meist durch den Reim zu Kurzzeilen aufgelösten Septenaren bestehender Abschnitt (vv. 88—119) sich anschließt u. s. w. (vgl. Metrik I, §§ 79—84).

Es geht daraus mit Sicherheit hervor, dass der Dichter diese verschiedenen Versarten — seiner gleichfalls in verschiedenen Metren geschriebenen lateinischen Vorlage entsprechend — mit Bewusstsein zu verschiedenen Zwecken dichterisch verwendete, und dass also die von Trautmann und anderen[1]) aufgestellte Behauptung, der mit Layamon gleichzeitige (!) Septenar des Ormulum und Poema Morale stelle das Endergebnis der Entwickelung des Layamon'schen Verses (der alliterierenden Langzeile freier Richtung) dar, eine irrige sein muss.

§ 135. In On god Ureisun of ure Lefdi dagegen spielen die alliterierenden Langzeilen nur eine unbedeutende, auf gelegentlich zweihebigen Rhythmus der Halbverse und öfteres Auftreten des Stabreimes beschränkte Rolle. Septenare und Alexandriner wechseln hier beliebig mit einander ab.

[1]) Trautmann, Anglia, V, Anz. 124; Einenkel, ibid. 74; Menthel, Anglia VIII, Anz. 70.

Der folgende kurze Passus (vv. 23—34) wird ausreichen zur Veranschaulichung dieser Versverbindungen:

Nís no wúmmen ibóren | þét þe béo ilíche,
Ne nón þer nís þin éfning | wiðínne héoueríche.
Héih is þi kínestól | onúppe chérubíne,
Biuóren ðíne léoue súne | wiðínnen séraphíne.
Múrie dréameð éngles | biuóren þín onséne,
Pléieð and swéieð | and síngeð bíuwéonen.
Swíðe wél ham líkeð | biuóren þe to béonne,
Vor heo néuer né beoð séad | þi uéir tó iséonne.
þíne blísse ne méi | nówiht únderstónden,
Vor ál is gódes ríche | an únder þíne hónden.
A'lle þíne uréondes | þu mákest ríche kínges;
þíi ham ȝíuest kínescrúd, | béies and góldrínges.

Vers 26 und 34, vielleicht auch v. 25 und 30 sind Septenare, v. 28 ist der einzige Vers des Gedichtes, der in beiden Vershälften zweihebig ist (Halbverse der Art begegnen noch in der ersten Vershälfte: vv. 3, 12, 44, 72, 77, in der zweiten: vv. 30, 45, 46, 52, 70); die übrigen Verse dieses Passus lesen sich am natürlichsten als Alexandriner.

§ 136. Diese planlose Verbindung nun von Alexandrinern und Septenaren ist ein Metrum, welches in mittelenglischer Zeit besonders beliebt war. In dieser Versform wurden schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts zwei geistliche Dichtungen The Passion of our Lord und The Woman of Samaria, beide herausgegeben von Morris in seinem Old English Miscellany (EETS 49), geschrieben.

Aus der ersteren citieren wir die Verse 21—24:

Léuedi þu bére þat béste chíld, | þat éuer wés ibóre;
Of þé he mákede his móder, | vor hé þe hédde ycóre.
Ádam ánd his ófsprung | ál hít wére furlóre,
Y'f þi súne nére, | iblésed þu béo þervóre.

Manche Verse dieser Dichtungen können auf beiderlei Art skandiert werden, wie z. B. der dritte, je nachdem man die zweite Silbe des Wortes *ofsprung* nach Art des gewöhnlichen, gleichtaktigen Rhythmus eine Senkung des Verses, in diesem Falle eine überzählige, epische Cäsur bewirkende, oder sie nach altgermanischem Brauch eine vierte Hebung des dann septenarischen Halbverses bilden lässt. Jedenfalls wäre diese Skansion hier durchaus zulässig, wie denn auch

die übrigen germanischen Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus hier sämmtlich vorkommen.

In dieser Versart sind nun namentlich die südenglischen Heiligenlegenden des *Harleian MS.* 2277 und andere daselbst überlieferte Gedichte wie u. a. das Fragment on Popular Science aus dem 14. Jahrhundert geschrieben, ferner die umfangreiche Reimchronik des Robert of Gloucester (vgl. Metrik I, §§ 113, 114). Mätzner, Altengl. Sprachproben, p. 155, und ten Brink, Literaturgesch. I, S. 334, 345, stimmen damit überein; Trautmann dagegen erklärt die Verse, Anglia V, Anz. S. 123—125 auf Grund der von ihm angenommenen, von uns für unannehmbar gehaltenen Versbetonungsgesetze für Septenare. Folgender Passus (Mätzner, Altengl. Sprachproben I, S. 155) möge den Versbau des zuletzt genannten wichtigen Denkmales veranschaulichen:

A'ftur kýng Báthulf | Léir ys sóne was kýng,
And régned síxti ȝér | wél þoru álle þýng.
U'p þe wáter of Sóure | a cíty óf gret fáme
He éndede, and clépede yt Léicestre, | áftur is ówne náme.
þre dóȝtren þis kýng hádde, | þe éldeste Górnorílle,
þe mýdmost hátte Régan, | þe ȝóngost Córdeílle.
þe fáder hem lóuede álle ynóȝ, | ác þe ȝóngost mést:
For héo was bést an fáirest, | and to háutenésse drow lést.
þó þe kýng to élde cóm, | álle þré he bróȝte
Hys dóȝtren tofóre hým, | to wýte of hére þóuȝte.

§ 137. Zu Ende desselben Jahrhunderts aber wird der septenarisch-alexandrinische Vers alsbald durch den neuaufkommenden fünftaktigen Vers der Kunstpoesie in den Hintergrund gedrängt.

Doch tritt er uns bald wieder entgegen in volksthümlichen Dichtungen anderer Art, nämlich in den Miracle Plays, zumal in einzelnen Spielen der *Towneley Collection,* wie z. B. in der Conspiratio et Capcio (S. 182), und zwar ganz in der bisherigen willkürlichen Aufeinanderfolge, bisweilen Alexandriner mit Alexandriner, Septenar mit Septenar reimend, öfters aber Alexandriner mit Septenar. Eine Stelle aus den Towneley-Mysteries möge dies veranschaulichen:

Now háve ye hárt what I' have sáyde, | I gó and cóm agáyn,
Therfór looke yé be páyde | and álso glád and fáyn,
For tó my fáder I wéynd, | for móre then I' is hé,

I lét you wýtt, as fáythfulle fréynd, | or thát it dóne bé.
That yé may trów when ít is dóne, | for cértes, I máy noght nów
Máuy thýnges so sóyn | at thís tyme spéak with yóu.

Auch in manchen Moral Plays findet dieses Metrum Verwendung, mit ähnlicher Willkür in der Reihenfolge der beiden Versarten. Doch hier kann man öfters beobachten, z. B. in Redford's *Marriage of Wit and Science* (*Dodsley* II, p. 325 ff.), dass Alexandriner und Septenare, obwohl die Verbindung beider Versarten für gewöhnlich eine planlose ist, mit einander abwechseln, so dass bisweilen der Septenar, bisweilen der Alexandriner in dem Reimpaar voransteht, wie z. B. in den vier letzten Versen des folgenden Passus (Dodsley II, p. 386):

O lét me bréathe a whíle, | and hóld thy héavy hánd,
My gríevous fáults with Sháme | enóugh I únderstánd.
Take rúth and píty ón my pláint, | or élse I ám forlórn;
Let nót the wórld contínue thús | in láughing mé to scórn.
Mádam, if I'be hé, | to whóm you ónce were bént,
With whóm to spénd your tíme | sometíme you wére contént:
If ány hópe be léft, | if ány récompénse
Be áble tó recóver thís | forpássed négligénce,
O, hélp me nów poor wrétch | in thís most héavy plíght,
And fúrnish mé yet ónce agáin | with Tédiousnéss to fíght.

§ 138. An anderen Stellen dieses Dramas, z. B. in der Rede von *Wit*, p. 359, kommt diese Combination in längerer Reihenfolge vor, scheint aber schon früher bekannt gewesen zu sein. Denn schon vor Redford, zu Beginn der neuenglischen Epoche, tritt sie uns als eine beliebte Vers-, respective Strophenart in der lyrischen, sowie bald auch in der erzählenden Dichtung entgegen und war auch den ersten englischen Metrikern unter dem Namen *The Poulter's Measure*[1]) wohlbekannt. Folgende Anfangsverse von Surrey's „*Complaint of a dying Lover*“ (S. 24) möge die Cadenz desselben vorführen:

In wínter's just retúrn, | when Bóreas gán his réign,
And évery trée unclóthed fást, | as náture táught them pláin:
In místy mórning dárk, | as shéep are thén in hóld,
I híed me fást, it sát me ón, | my shéep for tó unfóld.

[1]) Nach Guest (II, 233): „*because the poulterer, as Gascoigne tells us, giveth twelve for one dozen and fourteen for another*“.

Brooke's erzählendes Gedicht *Romeus and Juliet,* welches Shakspere für sein gleichnamiges Drama benützte, ist in diesem Metrum abgefasst. Möglich, dass der streng jambische Tonfall und die feste Lage der Cäsur dieses Versmaß in einer Zeit, wo zuerst steigende und fallende Rhythmen von einander scharf gesondert wurden, als für die Kunstdichtung besonders geeignet erscheinen ließ. Wohlklingend ist es jedenfalls nicht und blieb eben deswegen wohl auch nicht lange populär. Indes kommt es vereinzelt auch noch bei neueren Dichtern, wie Cowper und Watts, vor. Ja, noch in neuester Zeit bediente sich Thackeray desselben zu einigen komischen Gedichten, wofür es besonders geeignet erscheint, und zwar sowohl in der auch von Dean Swift einmal angewendeten willkürlichen Anordnung beider Versarten, als auch in der regelmäßigen Aufeinanderfolge von Alexandriner und Septenar (vgl. Metrik II, §§ 242, 243).

§ 139. Der Alexandriner. Dieses Metrum gibt zu wenigen Bemerkungen Anlass und verläuft einfacher als der Septenar. Der mittelenglische Alexandriner ist ein sechstaktiger, jambischer Vers, der stets nach dem dritten Takt eine Cäsur hat, welche, ähnlich wie der Versausgang, stumpf oder klingend sein kann. In unvermischter Gestalt kam dies Versmaß wohl zum erstenmale zur Anwendung in Robert Mannyngs Übersetzung von Peter Lagetofts in französischen Alexandrinern geschriebener Reimchronik. Die vier bereits oben (S. 192/3) erwähnten Typen des Verses der Vorlage treten hier natürlich auch zutage:

I. *Méssengérs he sént* | *þórghout I'nglónd*
II. *Untó the I'nglis kýnges* | *þat hád it ín þer hónd.*
p. 2, v. 3/4.
III. *A'fter E'thelbért* | *com E'lfríth his bróther,*
IV. *þát was E'gbrihtes sónne,* | *and ȝít þer wás an óþer;*
p. 21, v. 7/8.

Die germanischen Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus machen sich hier überall stark bemerkbar.

In dem ersten Verse haben wir in beiden Vershälften Fehlen des Auftaktes, in der zweiten entweder Fehlen einer Senkung oder Zehrdehnung *(Ing(e)lond)* zu verzeichnen. Der zweite Vers hat einen regelmäßigen Bau; im dritten fehlt zu Anfang der Auftakt, im zweiten Halbvers eine

Senkung. Der letzte Vers hat regelmäßige Silbenzahl, aber doppelte Taktumstellung im ersten Halbverse. Doppelte Auftakte und Senkungen im Inneren des Verses kommen ebenfalls häufig vor:

To purvéie þám a skúlking, | *on the E'nglish éft to ríde;* p. 3, v. 8
Bot soiórned þám a whíle | *in rést a Bángóre;* p. 3, v. 16
In Wéstsex was þán a kýng, | *his náme wás Sir I'ne;* p. 2, v. 1.

Einen weniger freien Bau hat der alexandrinische Vers in den lyrischen Gedichten jener Zeit, in denen er aber meistens durch eingeflochtenen Reim zu Kurzzeilen aufgelöst erscheint, wie aus den Beispielen in § 142 zu ersehen ist.

§ 140. Dagegen ist der Bau des Alexandriners öfters recht unregelmäßig in den spätmittelenglischen Mysteries und den frühneuenglischen Moral Plays, in denen er zwar nicht, so weit wir beobachtet haben, in irgend einem Stücke als ausschließliches Metrum, wohl aber entweder als erstes Glied des früher erwähnten *Poulter's Measure* oder auch bisweilen in ununterbrochener Folge in längeren Reden vorkommt. So ist z. B. an manchen Stellen des Stückes Jacob and Esau (*Dodsley's Collection* vol. II, p. 185 ff.) nicht deutlich zu erkennen, ob wir es mit vierhebigen Versen oder mit holperigen Alexandrinern zu thun haben (vgl. Act. II, Sc. 1). In anderen Stücken ist dagegen der Alexandriner, wo er in längeren Stellen auftritt, ziemlich regelmäßig gebaut, so z. B. in Redford's *Marriage of Wit and Science* (Dodsley, II, p. 325 ff.), z. B. Act. II, Sc. 2 (S. 340/1):

How mány séek, that cóme | *too shórt of théir desíre:*
How mány dó attémpt, | *that dáily dó retíre.*
How mány róve abóut | *the márk on évery síde:*
How mány thínk to hít, | *when théy are múch too wíde:*
Hów mány rún too fár, | *how mány líght too lów:*
How féw to góod efféct | *their trávail dó bestów!* etc.

Cäsur und Versschluss sind hier in diesem 18 Verse umfassenden Passus schon durchwegs stumpf.

§ 141. Auch in neuenglischer Zeit kommt der Alexandriner in langzeilig reimender Gestalt vor; so z. B. im 16. Jahrhundert in einigen Gedichten Sidneys, namentlich aber in Drayton's „*Polyolbion*“. Von dem mittel-

englischen Alexandriner unterscheidet sich der neuenglische namentlich dadurch, dass, allgemein gesprochen, die vier Arten des mittelenglischen Alexandriners auf eine einzige reduciert sind, indem die Cäsur stets und der Versausgang fast immer stumpf ist. sowie ferner dadurch, dass die germanischen Licenzen des Rhythmus hier nur sehr sparsam zur Anwendung gelangen; vgl. die folgenden Anfangsverse des oben genannten Gedichtes (Poets III, 239 ff.):

Of A'lbion's glórious ísle | *the wónders whílst I wríte,*
The súndry várying sóils, | *the pléasures ínfiníte,*
Where héat kílls nót the cóld, | *nor cóld expéls the héat,*
The cálms too míldly smáll, | *nor wínds too róughly gréat,* etc.

Nur selten begegnen Nebencäsuren, und zwar meistens im ersten Halbverse, so z. B. lyrische Nebencäsur nach dem ersten Takt:

Wise génius, | *bý thy hélp* || *that só I máy descrý* 240 *a*

oder stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt:

Ye sácred bárds | *that to* || *your hárps' melódious stríngs;* ibid.

Enjambement ist nur vereinzelt anzutreffen, Reimbrechung noch seltener.

Von geringerer Wichtigkeit ist, dass Brysket in einem Gedicht auf Sidneys Tod, betitelt *The Mourning Muse of Thestylis* (gedruckt mit den Werken Spensers, Globe-Ed., p. 563) Alexandriner, die in Bezug auf die Stellung der Cäsur frei gebaut sind, nicht paarweise, sondern in willkürlicher Ordnung mit einander reimen ließ, sowie dass Surrey und Blennerhasset gelegentlich in ähnlich gebauten reimlosen Alexandrinern dichteten (vgl. Metrik II, § 83).

Wichtiger ist der Bau des Alexandriners als letzten Verses der beliebten Spenserstanze und ihrer Nachbildungen. Hier ist bemerkenswert, dass öfters die in mittelenglischer Zeit ungebräuchliche lyrische Cäsur nach dem ersten Halbverse vorkommt, z. B. bei Spenser:

That súch a cúrsed créature || *líves so lóng a spáce.* I, I, 31;

so auch in Verbindung mit Nebencäsuren:

Upón his fóe, | *a Drágon,* || *hórriblé and stéarne.* I, I, 3.

Ähnlich behandeln auch andere Dichter den Schlussvers der Spenserstanze, wie z. B. Thomson, W. Scott, Wordsworth, während Dichter wie Pope, Byron,

Shelley und andere, nur stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt zulassen.

Im übrigen fand der Alexandriner nur selten in der neuenglischen Poesie Verwendung.

Zu Reimpaaren verbunden kommt er im 19. Jahrhundert bei Wordsworth vor, z. B. in *The Pet-Lamb* (II, 149), der ihn auch hier, ebenso wie in der Spenserstanze, freier behandelt und öfters doppelte Auftakte, doppelte Senkungen, sowie auch Fehlen des Auftaktes zulässt, Cäsur und Versausgang aber stumpf bildet.

§ 142. Der dreitaktige Vers entsteht theoretisch und auch in der Regel thatsächlich durch Halbierung des Alexandriners, und zwar geschieht dies seltener durch leoninischen als durch eingeflochtenen Reim. Namentlich in mittelenglischer Zeit werden durch diese Reimart gern zwei alexandrinische Langverse zu vier dreitaktigen, kreuzweise reimenden Kurzversen aufgelöst, wie z. B. in Robert Mannings Reimchronik von p. 69 der Hearne'schen Ausgabe an.

Nach der früher erörterten, durch Cäsur und Versausgang bedingten, vierfachen Art des mittelenglischen Alexandriners ist es klar, dass die daraus hervorgehenden Kurzverse sowohl stumpf als auch klingend reimen können, z. B. p. 78, vv. 1, 2.

W'illiam the Cónqueróur *O'ut of his fírst erróur*
chángis his wíkked wíle; *repéntis óf is ílle.*

Dem allgemeinen Charakter des Metrums entsprechend sind in dieser Reimchronik auch die kurzzeilig reimenden Verse langzeilig gedruckt, zumal da sie nicht an allen Stellen, wo sie begegnen, in dieser Reimstellung consequent durchgeführt sind.

In der Lyrik begegnet dieses Metrum natürlich meistens in kurzzeiliger Anordnung, z. B.:

Böddeker, p. 220: und	Minot ed. J. Hall, p. 17:
Máyden móder mílde,	*Tówrenay, ȝów has tíght*
oiéz cel óreysóun;	*To tímber tréy and téne*
from sháme þóu me shílde,	*A bóre, with brénis bríght*
e dé ly málfelóun.	*Es bróght opón ȝowre gréne.*

In anderer Reimstellung sind diese Verse u. a. auch in Schweifreimstrophen verschiedener Art anzutreffen, so z. B. bei Böddeker, S. 184:

Of a món mátheu-þóhte, *In márewe mén he sóhte,*
þo hé þe wýnȝórd wróhte; *at ýnder mó he bróhte,*
and wrót hit ón ys bóc. *and nóm, ant nón forsóc.*

Gewöhnlich sind in solchen lyrischen, für den Gesang bestimmten Dichtungen die Verse regelmäßiger gebaut als in denjenigen der erzählenden Poesie, wo die üblichen germanischen metrischen Licenzen häufiger auftreten.

In neuenglischer Zeit ist der dreitaktige Vers hauptsächlich in der Lyrik beliebt geblieben, und zwar kommt er dort sowohl mit stumpfen als mit klingenden Reimen vor, die entweder aufeinander folgend oder gekreuzt sein können, z. B.:

Surrey, S. 128:
Me líst no móre to síng
Of lóve, nor óf such thing,
How sóre that ít me wríng;
For whát I súng or spáke,
Mén did my sóngs mistáke.

Surrey, S. 39:
Though I' regárded nót
The prómise máde by mé;
Or pássed nót to spót
My fáith and hónestý:
Yét were my fáncy stránge etc.

Selten begegnen dreitaktige Verse mit durchwegs klingenden Reimen. Beliebt dagegen sind in der Lyrik Strophen aus solchen Versen, in denen klingende mit stumpfen Reimen wechseln, z. B. bei Sheffield, *On the Loss of an only Son:*

Our mórning's gáy and shíning,
The dáys our jóys decláre;
At évening nó repíning,
And níght's all vóid of cáre.
A fónd transpórted móther
Was óften héard to crý,
Oh, whére is súch anóther
So bléss'd by Héaven as I'? etc.

Rhythmische Freiheiten, wie Fehlen des Auftaktes, doppelte Senkungen, kommen in solchen kurzen Versen nur selten vor. Am häufigsten noch dürften Taktumstellungen anzutreffen sein.

KAPITEL 3.

Der gereimte fünftaktige Vers.

§ 143. Der fünftaktige Vers ist unter allen englischen Versarten derjenige, welcher in den meisten und in den hervorragendsten Dichtungen zur Anwendung gelangt ist.

Es sind von demselben zwei Arten zu unterscheiden, nämlich der gereimte und der reimlose fünftaktige Vers *(blank verse)*, welche beide von gleicher Wichtigkeit sind.

Der gereimte Fünftakter aber war bereits seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der englischen Poesie bekannt und wurde von Chaucers ersten dichterischen Versuchen an bis in die Gegenwart hinein mit Vorliebe in derselben verwendet, während der *blank verse* erst durch den Earl of Surrey (1518?—1547) etwa ums Jahr 1540 in die englische Literatur eingeführt und seitdem allerdings auch nicht minder oft in derselben gebraucht wurde. Der gereimte fünftaktige Vers war und blieb vorwiegend beliebt für lyrische und epische, der *blank verse* für dramatische Dichtung, wenn auch dieser zu Zeiten wohl, z. B. von Milton, Thomson u. a., für epische und verwandte Dichtungsarten, jener zeitweilig auch, z. B. von Davenant und Dryden, von letzterem jedoch nur einige Zeit, für die dramatische Dichtung verwendet wurde.

Hier ist zunächst der gereimte fünftaktige Vers ins Auge zu fassen, der sowohl in strophischen Gedichten, als auch — seit Chaucers *Legende of good women* (c. 1386) — zu Reimpaaren verbunden in der mittelenglischen Poesie vorkommt.

Hinsichtlich des rhythmischen Baues des fünftaktigen gereimten Verses ist nun zunächst hervorzuheben, dass er, abgesehen von dem Unterschiede in der Länge oder Taktzahl, durchaus nicht als von den übrigen gleichtaktigen Metren jener Zeit verschieden anzusehen ist, zumal da er ebenso wie der mittelenglische viertaktige Vers und der Alexandriner nach einem französischen Vorbilde entstanden ist, nämlich nach dem Muster des französischen zehnsilbigen Verses. Dies ist ein Metrum von steigendem Rhythmus, in welchem die Cäsur für gewöhnlich hinter der vierten Silbe einzutreten hat, wie z. B. in dem Verse:

Ja mais n'iert tels | com fut as anceisors. Saint Alexis, v. 5.

Diesem Verse entspricht genau in Betreff seines Baues der folgende Vers Chaucers:

A Kníht ther wás | and thát a wórthy mán. Cant. Tales, Prol. 43.

§ 144. Da nun aber der englische Vers, ebenso wie der französische Zehnsilbler, sowohl klingende Cäsur, als auch

klingenden Versausgang zulässt, und da in ihm ferner auch sowohl zu Anfang als auch nach der Cäsur die erste Senkung (Auftakt) fehlen kann, so sind infolge dessen theoretisch folgende 16 Variationen dieses Metrums möglich:

I. Hauptarten:			II. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang:		
1 ⏑–⏑–	⏑–⏑–⏑–	10 S.	5 –⏑–	⏑–⏑–⏑–	9 S.
2 ⏑–⏑–⏑	⏑–⏑–⏑–	11 S.	6 –⏑–⏑	⏑–⏑–⏑–	10 S.
3 ⏑–⏑–	⏑–⏑–⏑–⏑	11 S.	7 –⏑–	⏑–⏑–⏑–⏑	10 S.
4 ⏑–⏑–⏑	⏑–⏑–⏑–⏑	12 S.	8 –⏑–⏑	⏑–⏑–⏑–⏑	11 S.

III. Mit fehlendem Auftakte nach der Cäsur:			IV. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang und nach der Cäsur:		
9 ⏑–⏑–	–⏑–⏑–	9 S.	13 –⏑–	–⏑–⏑–	8 S.
10 ⏑–⏑–⏑	–⏑–⏑–	10 S.	14 –⏑–⏑	–⏑–⏑–	9 S.
11 ⏑–⏑–	–⏑–⏑–⏑	10 S.	15 –⏑–	–⏑–⏑–⏑	9 S.
12 ⏑–⏑–⏑	–⏑–⏑–⏑	11 S	16 –⏑–⏑	–⏑–⏑–⏑	10 S.

In dieser Tafel ist zugleich auch die schematische Darstellung, ja möglicherweise sogar die Erklärung (durch das Fehlen des Auftaktes nämlich nach epischer Cäsur) für solche Verse enthalten, die auch analog der früher beim viertaktigen Verse gegebenen Darstellung als Verse mit lyrischer Cäsur anzusehen und mit diesen in Bezug auf Rhythmus und Silbenzahl identisch sind, nämlich für die unter 10, 12, 14 und 16 angegebenen Formen.

Es wird zweckmäßig sein, diese 16 verschiedenen Typen zunächst durch Beispiele zu belegen:

I. Hauptarten:

1 *A Knight ther wás, | and thát a wórthy mán,* Prol. 43
2 *What schúlde he stúdie, | and máke himsélven wóod?* ib. 184
3 *But thílke téxt | held hé not wórth an óystre.* ib. 182
4 *To Cáunterbúry | with fúl devóut coráge.* ib. 22.

II. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang des Verses:

5 *Úpon whích | he wíl auénged bé* Lydgate, Siege of Thebes 1086
6 *O'f the wórdes | that Týdeús had sáid,* ib. 1082

7 *Fró the kíng* | *he gán his fáce tóurne,* ib. v. 1068
8 *Nát astónned,* | *nor ín his hért aférde,* ib. 1069.

III. Mit fehlendem Auftakte nach der Cäsur:

9 *A stérne pás* | *thórgh the hálle he góth,* ib. 1072
10 *And whích they wéren,* | *ánd of whát degré;* Chaucer, Prol. 40
11 *And yét therbý* | *shall they néuer thrýve?* Barclay, Ship of Foules, p. 20
12 *And máde fórward* | *érly fór to rýse,* Chaucer, Prol., v. 33

III. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang und nach der Cäsur:

13 *I'n al hást* | *Týdeús to swé,* Lydgate, Siege of Thebes, v. 1093
14 *Twénty bókes,* | *clád in blák and réed,* Chaucer, Prol., v. 294
15 *Spáred nát* | *wómen gréet with chýlde.* Lydgate, Guy of Warwick, v. 16
16 *Fór to délen* | *wíth no súch poráille,* Chaucer, Prol. v. 247.

Da nun außerdem auch noch die sämmtlichen übrigen germanischen Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus in diesem Verse in derselben Weise wie in den übrigen gleichtaktigen Metren eintreten können und da namentlich die Cäsur in dem Fünftakter Chaucers und vieler anderer Dichter in allen zwei, respective drei Arten auch nach, respective in den übrigen Versfüßen eintreten kann, so wird die Mannichfaltigkeit im Bau dieses Metrums dadurch in ganz außerordentlichem Maße erhöht. Lediglich dadurch, dass die im Obigen vorgeführten Variationen auch nach dem ersten, dritten und vierten Takt eintreten, steigt die Zahl der bloß durch die obigen Cäsurarten in Verbindung mit Fehlen des Auftaktes und den verschiedenen Versausgängen bewirkten Versformen auf 64, von den sonstigen durch Taktumstellungen, schwebende Betonung, doppelte, respective mehrfache Auftakte, Senkungen im Innern des Verses und Versausgänge etc. bewirkten metrischen Freiheiten ganz zu schweigen. Jedenfalls ist die Zahl der durch diese metrischen Licenzen bewirkten Variationen der gleichtaktigen Metren, speciell des fünftaktigen Verses, eine viel größere als diejenige der mit den fünf Haupttypen des alliterierenden Halbverses zusammenhängenden, woran

man also ohne genügenden Grund und, wie es scheint, nur aus Scheu vor der Neuheit der Sache Anstoß genommen hat.

§ 145. Diese sogenannte **Wandelbarkeit** der **Cäsur** ist aber noch nicht zu constatieren in den ersten Proben dieses Metrums, welche uns in zwei aus der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Gedichten des MS. Harl. 2253, herausgegeben von Böddeker, Berlin 1878 nämlich Geistliche Lieder Nr. XVIII und Weltliche Lieder Nr. XIV, entgegentreten. Diese sind geschrieben in dreitheiligen, achtzeiligen, ungleichmetrischen Strophen von der Form $\begin{smallmatrix} a\,b\,a\,b\,c\,c\,d\,d \\ 4\,3\,4\,3\,5\,5\,7\,5 \end{smallmatrix}$, in denen also der fünfte, sechste und achte Vers Fünftakter sind.

Zwar hat ten Brink, wie er in „Chaucers Sprache und Verskunst“, S. 145, Anm., bemerkt, „nicht die sichere Überzeugung zu gewinnen vermocht, dass hier wirklich ein Metrum vorliege, das man — sei es dem Ursprung, sei es dem Charakter nach — mit Chaucers heroischem Vers identificieren darf, wenn es auch in einzelnen Fällen diesem völlig zu gleichen scheint“. Nach meiner Überzeugung aber ist an dem fünftaktigen Charakter dieser Verse nicht im geringsten zu zweifeln; auch hat ten Brink sich nicht darüber geäußert, was für Verse es sonst sein sollten. Die von ihm l. c. als Fünftakter bezeichneten Verse haben dagegen entschieden nicht diesen Bau, sondern es sind viertaktige Verse mit unaccentuierten Reimen, denn ein Schlusswort des Verses wie *wrécfúl*, wie es ten Brink annimmt, mit Fehlen einer Senkung zwischen den beiden letzten Hebungen würde dem Gesammtcharakter dieses Metrums durchaus zuwiderlaufen.

In diesen beiden Gedichten kommen nur Verse vor nach Art der unter 3, 4, 7, 12 angegebenen Formeln:

3 *His hérte blód* | *he ȝéf for ál monkúnne.* G. L. 35
4 *Upón þe róde* | *why núlle we táken héde?* ib. 27
7 *Ȝéf þou dóst,* | *hit wól me réowe sóre.* W. L. 20
12 *Bote héo me lóuye,* | *sóre hit wól me réwe;* ib. 27.

Unter den germanischen Licenzen des Rhythmus machen sich in diesen, so weit bis jetzt bekannt, frühesten fünftaktigen Versen der englischen Poesie doppelte Auftakte und Senkungen am meisten bemerkbar, z. B. W. L. XIV, 33, 34:

ase stérres beþ in wélkne, | *and grásses sóur ant suéte;*
whose lóueþ vntréwe, | *his hérte is sélde séete.*

§ 146. Der hauptsächlichste Unterschied des Chaucerschen fünftaktigen Verses von diesen ersten Proben dieses Metrums besteht nun darin, dass bei seiner Behandlung desselben die Cäsur nicht stets an fester Stelle eintritt, sondern vielmehr eine wandelbare ist.[1]) Sie findet sich nämlich in den drei nach ihrer Beschaffenheit zu unterscheidenden Arten, also als stumpfe, epische und lyrische Cäsur, hauptsächlich nach dem zweiten, respective im dritten und nach dem dritten, respective im vierten Takt, so dass nun für Chaucer und die meisten der folgenden Dichter sechs Hauptarten der Cäsur zu sondern sind:

1. Stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt; die Hauptart (Typus 1 und 3):

Whan Zéphirús | *eek wíth his swéte bréethe* Prol. 5.

2. Klingende epische Cäsur nach dem zweiten Takt; viel seltener (Typus 2 und 4):

To Cáunterbúry[2]) | *with fúl devóut coráge,* ib. 22.

3. Klingende lyrische Cäsur im dritten Takt; häufiger als die vorhergehende vorkommend (Typus 10 und 12):

And máde fórward | *érly fór to rýse,* ib. 33.

4. Stumpfe Cäsur nach dem dritten Takt (erster Nebentypus zu 1 und 3 = 1 *a* und 3 *a*):

That slépen ál the níght | *with ópen éye,* ib. 10.

5. Klingende epische Cäsur nach dem dritten Takt, selten (erster Nebentypus zu 2 und 4 = 2*a* und 4*a*):

Ther ás he wás ful mérye | *and wél át ése,* Nonne Prst. T. 438.

---

[1]) Nach ten Brink, Chaucers Sprache und Verskunst, § 305, soll die Wandelbarkeit der Cäsur bei Chaucer hauptsächlich durch seine Bekanntschaft mit dem italienischen *Endecasillabo* veranlasst worden sein. Später mag dieser Einfluss mitgewirkt haben. Indes schon in Chaucers *The Compleynte to Pitee,* seiner nach ten Brink, Geschichte der englischen Literatur, II, S. 49, ersten, unter den nach dem Vorbilde des französischen Zehnsilbers geschriebenen Dichtungen, ist die Cäsur eine bewegliche, wenn auch nicht so sehr wie in den späteren. Gewiss wurde die Versetzbarkeit der Cäsur durch den accentuierenden Charakter der englischen Rhythmik sehr gefördert.

Für die Unhaltbarkeit seiner Behauptung, dass der fünftaktige Vers Chaucers die epische Cäsur nicht kenne, vgl. die frühere Bemerkung (S. 134, Versrhythmus, Anm. 1), sowie Metrik II, S. 101—103, Anm.

[2]) Für die Betonung des Wortes vgl. u. a. Reime wie: *mérie: Cáunterbúry.* Prol. 801/2.

6. Klingende lyrische Cäsur im vierten Takt (erster Nebentypus zu 10 und 12 = 10a und 12a):

An ánlas ánd a gípser | *ál of sílk* Prol. 357.

Neben diesen sechs Hauptcäsuren kommen alle drei Arten derselben in selteneren Fällen auch noch an den entsprechenden anderen Stellen des Verses vor, nämlich nach dem ersten, respective im zweiten Takt, und nach dem vierten, respective im fünften Takte. Häufig gibt das Enjambement den Anlass zu solchen an ungewöhnlicher Stelle eintretenden logischen Cäsuren, neben welchen dann an einer der gewöhnlichen Stellen sich in der Regel noch eine metrische Cäsur bemerkbar macht:

Byfél, || *that ín that sésoun* | *ón a dáy,* Prol. 18
In Sóuthwerk | *át the Tábard* || *ás I láy,* ib. 20
Farwél, || *for I' ne máy* | *no lénger dwélle,* Kn. T. 1496
O régne, || *that wólt no félawe* | *han with thé,* ib. 766
Now címtes, || *I' wol dó* | *my díligénce* Prior. T. 1729
Is ín this lárge | *wórlde yspréd* || *—quod shé,* ib. 1644
To Médes ánd | *to Pérses yíuen* || *quod hé,* Monk. T. 3425
And sófte untó himsélf | *he séyde* |: „*Fý* Kn., T. 915.

Durch die verschiedenartigen Combinationen solcher Haupt- und Nebencäsuren, die, wie schon die obigen Beispiele zur Genüge erkennen lassen, in allen drei Arten nach den vier Hebungen im Versinnern möglich sind, wächst nun schon die Zahl der Variationen dieses Metrums ins Unübersehbare an.

Manche Verse entbehren auch der Cäsur gänzlich oder lassen höchstens unter dem Einfluss des allgemeinen Versrhythmus eine leichte metrische Cäsur zu, der die logische Berechtigung fehlt; so z. B. wenn sie hinter einer Conjunction oder einer Präposition eintritt, wie in den Versen:

By fórward ánd | *by cómposícióun,* Prol. 848
That I' was óf | *here félaweschípe anón,* ib. 32.

§ 147. Analog der stumpfen und klingenden Cäsur kann, wie aus obigen Ausführungen und Beispielen hervorgeht, auch der Versausgang stumpf und klingend sein. Beide Arten kommen ganz gleichberechtigt neben einander vor, die klingenden Endungen bei Chaucer wohl etwas häufiger wegen der zahlreichen, zu seiner Zeit noch tönenden, aus *e* oder *e* + Cons. bestehenden Endungen.

Neben dem Wechsel der Cäsur und des Versausganges spielen nun die bekannten Licenzen des gleichtaktigen Rhythmus eine bedeutende Rolle; so z. B. Taktumstellungen, gewöhnliche und rhetorische im Versanfang und nach der Cäsur: *Rédy to wénden* Prol. 21; *Sýngynge he wás* ib. 91; *Schórt was his góune* ib. 93; *Tróuthe and honóur, frédom and cóurteisíe* ib. 46.

Fehlen des Auftaktes ist zwar im ganzen selten anzutreffen, kommt aber doch entschieden vor (vgl. § 76):

A'l besmótered | wíth his hábergeóun. Prol. 76
Gýnglen ín a | whístlyng wýnd as clére, ib. 170.

Häufig sind doppelte Auftakte und doppelte Senkungen anzutreffen:

With a thrédbare cópe | ás a póure scolér, Prol. 262
Of E'ngelónd, | to Cáunterbúry they wénde, ib. 16.

Ähnliche rhythmische Erscheinungen werden durch Silbenverschleifungen veranlasst, wie z. B. *many͡a, tharray* aus *the array* etc. etc., wofür auf das Kapitel von der Silbenmessung zu verweisen ist.

Schwebende Betonung begegnet bei ihm meistens im Reim: *fíftēne : Trámasséne* 61/2; *dāggére : spere* 113/4; *thing : wrítýng* 325/6. Enjambement und Reimbrechung behandelt er mit großem Geschick (vgl. §§ 84, 85).

§ 148. Im weiteren Verlaufe der mittelenglischen Epoche behielt nun dieses Metrum im großen und ganzen natürlich den gleichen Charakter bei, und nur in einigen Punkten der Behandlung weichen die einzelnen Dichter von einander ab.

Gowers Fünftakter — nur kurze Proben dieses Metrums sind von ihm erhalten — ist, ähnlich wie sein Viertakter, im ganzen recht regelmäßig. Taktumstellung ist diejenige Freiheit, die er sich am häufigsten gestattet. Von den verschiedenen Cäsurarten verwendet er fast nur die stumpfe nach dem zweiten und die lyrische im dritten Takt. Doch auch epische Cäsur kommt bisweilen bei ihm vor:

Ffór of batáille | the fínal énde is pés.

Einen Rückschritt machte die Technik des fünftaktigen Versbaues mit Lydgate und Occleve. Diese nahmen der Cäsur ihre Beweglichkeit und ließen sie fast nur nach der zweiten Hebung eintreten, wobei der letztere fast nur die stumpfe und die lyrische Cäsur kennt, während bei Lydgate

epische Cäsur ebenfalls recht oft anzutreffen ist (vgl. die Beispiele S. 205/6). Dabei gestatten sie sich häufig Fehlen des Auftaktes zu Anfang des Verses und nach der Cäsur (vgl. die Beispiele ebenda), sowie auch schwebende Betonungen und mehrfache Senkungen zu Anfang wie im Innern des Verses; ja sogar fehlende Senkungen im Innern des Verses sind anzutreffen:

Of hárd márble | they díde anóther máke Min. P. p. 85, 24

Natürlich kommt auch die erlaubte Licenz der Taktumstellung oft vor.

Stephan Hawes und Barclay geben dem Verse hinsichtlich der Cäsur wieder größere Freiheit. Doch hat derselbe infolge zahlreicher doppelter Auftakte und Senkungen im Innern einen zu unruhigen Rhythmus.

Die talentvollsten Nachfolger Chaucers, auch in technischer Hinsicht, sind die Schotten: Blind Harry, Henrysoun, King James I., Douglas, Dunbar. Der Vers des letzteren namentlich steht demjenigen Chaucers an rhythmischem Wohllaut gleich, während David Lyndesay öfters mit der Form ringt und durch häufige schwebende Betonungen gegen das oberste Gesetz des gleichtaktigen Rhythmus, den Versaccent mit der natürlichen Wort- und Satzbetonung in Übereinstimmung zu bringen, verstößt.

§ 149. In der neuenglischen Poesie bleibt der gereimte fünftaktige Vers im wesentlichen derselbe wie in mittelenglischer Zeit. Der hauptsächlichste Unterschied ist der, dass klingende Reime in dem neuenglischen Verse wegen des Schwindens der Flexionsendungen viel seltener vorkommen als in dem mittelenglischen. Aus der nämlichen Ursache und wegen der fortschreitenden Technik ist auch epische Cäsur seltener anzutreffen. Doch sowohl diese, als die übrigen Cäsurarten des Chaucer'schen Verses lassen sich auch noch in dem neuenglischen Verse nachweisen:

I *The níghtingále | with féathers néw she síngs,* Sur. S. 3
II *The sóte séason | that búd and blóom forthbríngs,* ib. S. 3
III *Itsélf from trávail | óf the dáys unrést;* ib. S. 2
IV *The sún hath twíce brought fórth | his ténder gréen.*
V *He knóweth how gréat Atrídes, | that máde Troy frét.*
Wyatt 152
VI *At lást she ásked sóftly, | whó was thére.* Wyatt 187.

Weiter gegen den Anfang oder das Ende des Verses gerückt sind natürlich die verschiedenen Cäsurarten auch in dem neuenglischen Verse nur selten und meistens aus Anlass des Enjambements anzutreffen.

Bei Wyatt sind epische Cäsuren noch verhältnismäßig zahlreich zu finden, bei Spenser dagegen fehlen sie wohl gänzlich, wie denn überhaupt diejenigen Dichter, welche auf die Kunstmäßigkeit der Form größeren Nachdruck legten, sich dieselbe wohl nur selten oder nie gestatten. Ähnlich verhält es sich mit den übrigen metrischen Licenzen.

Taktumstellungen kommen an den gewöhnlichen Stellen zu allen Zeiten und bei allen Dichtern vor. Schwebende Betonungen dagegen nur bei solchen häufiger, die nicht durch formelle Geschicklichkeit hervorragen, wie z. B. bei Wyatt und Donne, die auch Fehlen des Auftaktes, seltener einer Senkung im Innern des Verses zulassen. Bei ihnen kommen auch doppelte Auftakte und doppelte Senkungen im Innern öfters vor, während sorgfältigere Dichter sich diese Freiheiten seltener gestatten. Für Wyatt kommt auch noch die ganz ungebräuchliche und jedenfalls sehr unschöne Freiheit der unaccentuierten Reime in Betracht, so dass er beispielsweise reimt: *begínnìng : eclípsìng* S. 56, 1/3; *dréadèth : séekèth, inclósèd : opprèssèd* 54 (vgl. § 209,6) etc. — Bei anderen Dichtern kommt diese Eigenthümlichkeit schwerlich vor.

§ 150. Über den weiteren Verlauf dieses Metrums, zumal in der lyrischen und erzählenden Poesie, ist nur wenig zu bemerken. In der letzteren war namentlich der zu Reimpaaren verbundene Fünftakter, der *heroic verse,* beliebt. Dieses Metrum nimmt leicht, da mit jedem Reimpaar ein Abschluss eintritt, einen epigrammatischen Ton an, namentlich wenn das Enjambement nur selten begegnet, wie dies bei den meisten Dichtern nach der Restauration zu beobachten ist.

Vielleicht um die dadurch entstehende Monotonie zu beseitigen, verbanden manche derselben öfters drei Verse mit einander durch ein und denselben Reim, wodurch dann die regelmäßige Aufeinanderfolge von Reimpaaren an beliebigen Stellen unterbrochen wurde. Manchmal haben solche dreifache Reime *(triplets)* auch den Zweck, auf bestimmte

Stellen einen besonderen Nachdruck zu legen. Übrigens ist das auch schon bei einigen Zeitgenossen Shaksperes, z. B. bei Donne, zu beobachten.

Einen etwas freieren Bau als der *heroic verse* hat in der Regel der zu strophischen Dichtungen verwendete Fünftakter, in welchem namentlich das Enjambement eine bedeutende Rolle spielt. Dies gilt auch für den in dramatischer Poesie verwendeten, gereimten Fünftakter, der hier meistens in paarweise, seltener in kreuzweise gereimter Gestalt auftritt. Seit Lily's *The Maid's Metamorphosis,* welches ganz in *heroic verse* geschrieben ist, findet dies Metrum bei Shakspere und seinen Zeitgenossen hauptsächlich zu Prologen und Epilogen Verwendung. Bei Shakspere kommen gereimte Fünftakter auch oft in seinen Jugenddramen vor, z. B. in *Romeo and Juliet,* wo sie dann einen ziemlich streng schematischen Bau haben. In seinen späteren Dramen dagegen, z. B. in dem Prolog und Epilog zu seinem *Henry VIII,* ist analog der dort geübten freieren Behandlung des *blank verse* auch der *heroic verse* freier gebaut. Enjambement und damit zusammenhängende Cäsuren nach dem ersten und vierten Takt sind dort öfters zu beobachten.

§ 151. Der dramatische *heroic verse* Drydens unterscheidet sich nicht wesentlich von demjenigen seiner satirischen Dichtungen und Übersetzungen. Seitdem Dryden den *blank verse* wieder ins Drama einführte, ist der *heroic verse* dann der dramatischen Dichtung fremd geblieben.

Der gereimte Vers aber, sowohl der paarweise wie auch der strophisch gereimte, blieb noch weiter für die lyrische, satirische, didaktische und erzählende Dichtung beliebt.

Popes *heroic verse* ist noch gleichmäßiger gebaut als derjenige Drydens.

Für beide kann man im ganzen als Regel aufstellen, dass sie fast nur die stumpfe und die lyrische Cäsur nach der zweiten und dritten Hebung kennen, sowie dass der Versausgang fast ausschließlich stumpf ist. Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung im Innern ist bei ihnen kaum anzutreffen. So ist denn hier die frühere Mannichfaltigkeit im Bau des fünftaktigen gereimten Verses unter dem Einfluss der für diese Dichter maßgebenden französischen Vorbilder sehr erheblich reduciert worden. Sogar Taktumstellungen

kommen verhältnismäßig selten vor, so dass gewöhnlich der Wortaccent mit dem rhythmischen Accent genau übereinstimmt. Nur das Enjambement wendet Dryden häufiger an als Pope; auch lässt jener gelegentlich seine *triplets* mit sechstaktigen Versen schließen, während Pope in seinen größeren, selbständigen Dichtungen *triplets* wie auch Sechstakter ganz meidet. Die Reimbrechung scheinen beide Dichter absichtlich nicht zuzulassen.

Einen ähnlich gleichförmigen Charakter hat der *heroic verse* der meisten Dichter des XVIII. Jahrhunderts.

Erst im neunzehnten Jahrhundert gewinnt dies Metrum, obwohl einzelne Dichter, wie z. B. Lord Byron, in den Pope'schen Bahnen beharren, wieder größere Freiheit. So lieben es Shelley und Robert Browning, den *heroic verse* durch das Enjambement zu längeren Perioden zu verknüpfen. Wordsworth, Coleridge, Southey u. a. lassen wieder *couplets* und *triplets* mit gelegentlichen sechstaktigen Schlussversen zu. Doch fast immer bleibt die Cäsur auf die bei Pope gebräuchlichen Arten beschränkt und der Versausgang stumpf. Nur Keats gestattet sich öfters klingende Reime.

Doch ist bemerkenswert, dass derartige Reime häufiger vorkommen in fünftaktigen, strophisch gebundenen Versen, wenn sie zu satirischen und komischen Dichtungen verwendet werden, wie z. B. in Byron's *Beppo* und *Don Juan*, in denen auch doppelte Senkungen, Silbenverschleifungen und andere rhythmische Freiheiten häufiger anzutreffen sind.

B. Die nur in der neuenglischen Poesie vorkommenden Versarten.

KAPITEL 1.

Der reimlose fünftaktige Vers.

§ 152. Von Puttenham, *The Arte of English Poesie* I, Kap. 31, werden Surrey und Wyatt als diejenigen Dichter bezeichnet, durch die eine neue Epoche in der englischen Poesie, die neuenglische Zeit, angebahnt worden sei. Das ist insofern richtig, als in ihren Dichtungen zuerst der Geist der Renaissance, der auch auf England schon seit längerer Zeit

seinen Einfluss ausgeübt hatte, deutlich zutage trat und sich namentlich in der uns hier beschäftigenden Form derselben bemerkbar machte. Diese Bestrebungen äußerten sich theils darin, die Rhythmen und Formen der altclassischen Dichter wie auch derjenigen der italienischen Poesie in die englische geradezu einzuführen, theils darin, die nationale Dichtkunst nach den metrischen Gesetzen und Eigenthümlichkeiten derselben, namentlich der altclassischen, zu regeln und zu reformieren. Der quantitierende Charakter der altclassischen Rhythmik im Gegensatz zu dem accentuierenden der englischen, ferner die strenge Sonderung steigender und fallender Rhythmen von einander im Gegensatz zu den mittelenglischen Versarten, die principiell nur einen steigenden Rhythmus haben, welcher aber doch manchmal durch Fehlen des Auftaktes in einen fallenden übergeht, sich also mit diesem mischt, endlich die Reimlosigkeit der altclassischen Versarten gegenüber der fast ausschließlichen Herrschaft des Reimes in der spätmittelenglischen Zeit (mit Ausnahme der Ausläufer der alliterierenden Langzeile strenger Richtung in Nordengland), diese drei Eigenthümlichkeiten der classischen Poesie, namentlich die beiden zuletzt genannten, waren es, die zur Nachahmung reizten, und deren Einführung den Hauptunterschied der neuenglischen von der mittelenglischen Rhythmik bildet.

§ 153. Der paarweise reimende fünftaktige Jambus, der beliebteste und vornehmste Vers der ausgehenden mittelenglischen Dichtung, wurde erklärlicherweise zuerst von dieser Bewegung erfasst.

Der Earl of Surrey[1]) war es, der dies Metrum durch Befreiung desselben vom Reim zum sogenannten *blank verse*, d. h. zum reimlosen Vers, umbildete und damit die geeignete Form zur Übertragung von Virgils Äneide, wovon er Buch II und IV vermuthlich etwa ums Jahr 1540 ins Englische übersetzte, gefunden zu haben glaubte, thatsächlich aber die neuere Literatur um eine Versart bereicherte, die nicht nur zur Übersetzung altclassischer Dichtungen noch öfter, namentlich von Cowper in seiner Homerübersetzung,

[1]) Vgl. O. J. Emerson, *Mod. Lang Notes,* IV, 466—472.

mit Erfolg verwendet wurde, sondern vor allen Dingen seit ihrer Einführung in das höfische Drama durch den *Gorboduc* von Sackville und Norton (1561), in das Volksdrama mit Marlowe's *Tamburlaine the Great* (1587) auf dem Gebiet der dramatischen Dichtung die ihr nur kurze Zeit und erfolglos durch Lord Orrerys, Davenants und namentlich Drydens Begünstigung des *heroic verse* streitig gemachte Oberherrschaft errang und auch auf anderen Gebieten, wie z. B. in der Epik seit Miltons *Paradise Lost,* in der beschreibenden und reflectierenden Dichtung seit Thomsons *Seasons* und Youngs *Night Thoughts.* vorwiegend in Gebrauch blieb.

Ob Surrey, durch das Studium der reimlosen altclassischen Dichtung veranlasst, selbständig jene Neuerung erfunden, oder ob er sie nach dem Vorbilde der von dem italienischen Dichter Tressino mit seinem Epos *Italia liberata dai Goti* und seinem Drama *Sofonisba* in die italienische Poesie eingeführten, reimlosen, elfsilbigen Verse, der *versi sciolti (della rima,* d. h. der vom Reim losgelösten Verse) geschaffen hat, ist nicht zu entscheiden. Eine Nöthigung, das letztere anzunehmen, ist jedenfalls nicht vorhanden, umsoweniger, als gewisse Eigenthümlichkeiten des Surrey'schen *blank verse,* z. B. die Einmischung kürzerer Verse, bei Tressino nicht vorkommen, wohl aber durch das Vorbild des lateinischen Hexameters veranlasst worden sein können.

Da der *blank verse,* wie oben bemerkt, seiner Entstehung nach nichts anderes ist als der vom Reim befreite *heroic verse* [1]), so ist hinsichtlich seines rhythmischen Baues auf das bei jenem Metrum Gesagte zu verweisen. Auch machen sich die dort (wie übrigens auch in den anderen gleichtaktigen jambischen Metren) beobachteten, ihrem Wesen nach schon früher (§§ 74—82) erörterten rhythmischen Licenzen hier gleichfalls bemerkbar. Dazu kommen aber noch verschiedene andere Abweichungen von dem normalen, gereimten fünftaktigen Vers hinzu, die mit dem Fehlen des Endreimes und der dadurch dem neuen Metrum gestatteten größeren Freiheit der Bewegung zusammenhängen, und eben des-

---

[1]) So definiert ihn auch Milton in seiner Vorbemerkung zum *Paradise Lost* über das von ihm gebrauchte Metrum: „*The measure is English heroic verse without rime*“ . . .

wegen ist es zweckmäßig, den gereimten und den reimlosen fünftaktigen jambischen Vers gesondert zu betrachten.

Freilich tritt die Verschiedenartigkeit beider Metra erst im Laufe der weiteren Entwickelung des *blank verse* mehr und mehr zutage, während er anfangs mit dem *heroic verse* noch große Ähnlichkeit hat, namentlich bei Surrey.

§ 154. In Übereinstimmung mit dem in der Regel stumpfen Versausgang von Surreys *heroic verse* ist auch das Versende seines *blank verse* mit sehr seltenen Ausnahmen stumpf, im Gegensatz zu dem häufig klingenden Ausgang des Chaucer'schen *heroic verse,* wie des *blank verse* späterer Dichter, z. B. Shakesperes und verschiedener seiner Zeitgenossen.

Hinsichtlich der drei Hauptcäsurarten nach dem zweiten und dritten Takt verhält sich der Surrey'sche *blank verse* nicht wesentlich anders als der gleichzeitige *heroic verse* (vgl. §§ 146, 149).

Epische Cäsur nach dem zweiten Takt begegnet öfters, z. B.:

Líke to the ádder | *with vénomous hérbes féd,* S. 131;

nach dem dritten wohl nicht, obgleich sie dort nicht principiell gemieden wurde, da lyrische Cäsur an dieser Stelle öfters anzutreffen ist und sogar nach dem vierten Takt vorkommt:

His tále with ús | *did púrchase crédit;* || *sóme*
Trápt by decéit; | *some fórced bý̆ his téars* S. 120.

Denn das Enjambement ist — und darin besteht ein wesentlicher Unterschied des *blank verse* überhaupt von dem *heroic verse* — schon bei Surrey ziemlich oft zu finden (35 Fälle in den ersten 250 Versen), und zwar sind solche *run-on lines* meistens mit künstlerischem Verständnis gebaut. Dasselbe gilt für die oft von ihm zugelassene Taktumstellung, während durch schwebende Betonung, Fehlen einer Senkung, doppelten Auftakt oder doppelte Senkung nur selten Störungen des Rhythmus herbeigeführt werden (vgl. Metrik II, §§ 132—135).

Für die Eigenthümlichkeiten der Silbenmessung und Wortbetonung bei Surrey sei auf die betreffenden Kapitel der einleitenden allgemeinen Betrachtung verwiesen.

Neben dem gleichmäßigen Vorkommen der im *heroic verse* üblichen metrischen Freiheiten bilden also der fast ausschließlich stumpfe Versschluss und reichliche Zulassung von *run-on lines* die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten des Surrey'schen *blank verse.*

Die folgenden Anfangsverse des vierten Buches von Surreys Äneide mögen den Bau des *blank verse* bei seinem ersten Auftreten näher veranschaulichen:

But nów the wóunded Quéen, | with héavy cáre,
Throughóut the véins | she nóurishéth the pláie,
Surprísèd wíth blind fláme; | and tó her mínd
'Gan éke resórt | the prówess óf the mán,
And hónour óf his ráce: | whíle in her bréast
Imprínted stáck his wórds, | and píctures fórm.
Né to her límbs | cáre gránteth quíet rést.
The néxt mórrow, | with Phóebus' lámp the éarth
Alíghted cléar; | and éke the dáwning dáy
The shádows dárk | 'gan fróm the póle remóve:
When áll unsóund, | her síster óf like mínd
Thús spake she tó: | „O! Síster A'nne, what dréams
Be thése, | that mé torménted | thús affráy?
What new gúest is thís, | that tó our réalm is cóme?
Whát one of chéer? | how stóut of héart in árms?
Trúly I thínk | (ne váin is mý belíef)
Of Góddish ráce | some óffspring shóuld he bé.

§ 155. Für die weitere Geschichte dieses Metrums, die sich nun in der zweiten Hälfte des XVI. und in der ersten des XVII. Jahrhunderts hauptsächlich im Drama abspielt, müssen wir uns hier auf die Hervorhebung der wichtigsten Eigenthümlichkeiten beschränken und im übrigen auf unsere eingehende Darstellung, Metrik II, S. 256—375, auf die dort S. 259/60 angeführte, sowie auf die seitdem erschienene Literatur verweisen.

Durch die Verwendung des *blank verse* für das höfische Drama wurde er in seinem Bau fast gar nicht alteriert. Abgesehen von der im *Gorboduc* nur vereinzelt vorkommenden Vertheilung eines *blank verse* unter zwei redende Personen (meistens zweitaktigem + dreitaktigem Verstheil) und einigen wohl meist zufälligen Reimversen hat der *blank verse* dieses Dramas mit demjenigen Surreys, namentlich

auch hinsichtlich der fast ausschließlich stumpfen Versausgänge, die größte Ähnlichkeit.

Denselben Charakter — abgesehen von gelegentlich zum Scenenabschluss verwendeten Reimpaaren in Gascoignes *Jocasta* und der Einmischung von Prosa in Lilys *The Woman in the Moone* — behielt dies Metrum auch in den übrigen höfischen *blank verse*-Dramen dieser Zeit bei.

Wesentlich in seiner Entwickelung und namentlich auch in seinem Wesen gefördert wurde es erst durch den genialen, auch die Form vorzüglich beherrschenden Marlowe, der es mit seinem zweitheiligen Drama *Tamburlaine the Great* auf die Volksbühne brachte.

In vortrefflicher Weise weiß Marlowe namentlich die Taktumstellungen, zumal die rhetorischen, zur Belebung seines Rhythmus zu verwerten, z. B.:

A'h, sacred Máhomet, | *thóu that hast séen*
Míllions of Túrks | *pérish by Támburlaíne,* Tamb. II, p. 213
But stíll the pórts were shút: | *víllain, I sáy,* ib. p. 206
And hágs hówl for my déath | *at Cháron's shóre;* vol. II, 255.

Hinsichtlich der Cäsur, des Fehlens des Auftaktes, mehrfacher Senkungen und sonstiger Freiheiten verhält er sich von seinen Vorgängern nicht wesentlich verschieden.

Charakteristisch sind für ihn die zahlreichen Vollmessungen germanischer Flexions-, wie auch romanischer Substantiv- und Adjectiv-Endungen, wie *-iage, -iance, -ion, -eous, -ial* etc. (vgl. §§ 88—89), durch die sein Vers einen gewissen feierlich-alterthümlichen, dem allgemeinen, theilweise schon durch Verschleifung derartiger Silben charakterisierten Sprachgebrauch nicht stets entsprechenden, pathetischen Schwung erhält, wie z. B. in folgenden Versen:

Yét in my thóughts | *shall Christ be hónouréd;* Tamb. II, p. 148
They sáy, | *we áre a scáttered* | *nátión;* Jew of M. I, Sc. 1
These métaphýsics | *óf magíciáns;* Faust. I, Sc. 2.

Damit hängt es zusammen, dass auch Marlowe den stumpfen Versausgang noch immer stark bevorzugt, obwohl doch auch klingende Endungen, namentlich in seinen späteren Dramen, öfters vorkommen. Auch *run-on lines* sind bei ihm noch nicht häufig anzutreffen; kürzere zwei- und dreitaktige Verse begegnen aber öfters, sowie auch paarweise reimende Verse, zum Abschluss von längeren Reden, Scenen oder Acten.

Einen ähnlichen Bau hat der dramatische *blank verse* bei Greene und Peele, Kyd und Lodge namentlich hinsichtlich des vorwiegend stumpfen Versausganges, nur dass die beiden ersteren auch betreffs der Cäsur, die hauptsächlich nach dem zweiten Takt auftritt, größere Einförmigkeit aufweisen, während die letzteren in dieser Hinsicht Marlowe näher stehen und überhaupt mehr Abwechslung zeigen (vgl. Metrik II, §§ 136—146).

§ 156. Der *blank verse* Shaksperes [1]) ist naturgemäß von größerem Interesse, auch in den letzten Decennien genauer untersucht worden und bietet daher auch hier zu etwas eingehenderen Bemerkungen Anlass.

Von großer Wichtigkeit ist namentlich die Thatsache, dass der Versbau Shaksperes während jeder der vier Hauptepochen seiner dichterischen Thätigkeit, die gewöhnlich angenommen werden (I. von 1587—1592; II. von 1593—1600; III. von 1600—1606; IV. von 1607—1613 nach Dowden), charakteristische Merkmale aufweist, die ihn von demjenigen der anderen Epochen unterscheiden. Ja, in Ermangelung anderer directer Handhaben zur Bestimmung der Abfassungszeit der einzelnen Dramen oder auch als Stütze und Bestätigung sonstiger chronologischer Hinweise können die metrischen Eigenthümlichkeiten zu diesem Zweck neben anderen Besonderheiten des Stils und der Composition der Stücke von großer Bedeutung sein, niemals aber in erster Linie maßgebend, wie dies u. a. von *Fleay* angenommen worden ist. Vielmehr sind sie gewöhnlich nur als kritische Hilfsmittel von secundärem Werte anzusehen, wie F. J. Furnivall in seiner Schrift *The Succession of Shakspere's works and the use of metrical tests in settling it*, London, Smith, Elder & Co., 1877, 8°, mit Recht betont hat.

---

[1]) Vgl. über denselben u. a. die Arbeiten von T. Mommsen, Abbott, Furnivall, Ingram, Hertzberg, Fleay, A. J. Ellis (On Earl. Engl. Pronunc. III) u. a. (citiert Metrik II, 259), ferner G. König, Der Vers in Shaksperes Dramen, Straßburg, Trübner, 1888, 8° (Q. F. 61); Der Coupletreim in Shakespeares Dramen (Dissert.) von J. Heuser, Marburg 1893, 8°; H. Krumm, Die Verwendung des Reims in dem *blank verse* des engl. Dramas zur Zeit Shaksperes, Kiel 1889 (Progr. Nr. 278); endlich die während des Druckes dieses Bogens erschienene, daher hier unberücksichtigt gebliebenen, von Hermann Conrad: Metrische Untersuchungen zur Feststellung der Abfassungszeit von Shakespeares Dramen (Shakespheare-Jahrbuch XXX, 318—353).

Die folgenden Unterscheidungsmerkmale für die verschiedenartige Behandlung des *blank verse* in den einzelnen Perioden von Shaksperes dichterischer Thätigkeit kommen besonders in Betracht:

§ 157. Das numerische Verhältnis der gereimten Zeilen zu den reimlosen eines Stückes, charakteristisch insofern, als zwar in allen Shakspere'schen Dramen der *blank verse* das vorherrschende Metrum ist, daneben aber gereimte fünftaktige jambische Verse in den Jugenddramen des Dichters sehr häufig, in denjenigen seiner letzten Jahre dagegen sehr selten vorkommen. Einige aus den auf genauen Untersuchungen beruhenden statistischen Angaben englischer und deutscher Forscher entnommene Beispiele mögen zur Illustration dieser wie auch der übrigen metrischen Eigenthümlichkeiten genügen; im übrigen muss auf die betreffenden Special-Untersuchungen selbst verwiesen werden.

In *Love's Labour's Lost,* einem der ersten Dramen Shaksperes, ist die Zahl der gereimten fünffüßigen Verse 1028, diejenige der ungereimten 579. Im *Tempest* dagegen, einem der letzten Stücke des Dichters, finden sich 1458 reimlose, dagegen nur 2 fünftaktige gereimte Verse. In den dazwischen liegenden Stücken ist auch das Zahlenverhältnis ein mittleres. So finden sich in *Romeo and Juliet,* einem Stück, welches Fleay ziemlich früh ansetzt, welches aber der letzten Zeit von Shaksperes erster Periode angehört, 2111 reimlose und 486 gereimte Fünftakter, in Hamlet, einem der dritten Periode angehörigen Stück, 2490 reimlose und 81 gereimte Fünftakter.

In manchen Fällen steht übrigens die Verwendung des Reimes mit dem Ton und Charakter des Stückes oder einzelner Scenen desselben im Zusammenhang. So begünstigte jedenfalls der zum Theil lyrische Ton von *Romeo and Juliet* das häufige Auftreten des Reimes. Aus demselben Grunde kommen in *A Midsummer-Night's-Dream,* obwohl es entschieden jüngeren Datums ist als *Love's Labour's Lost* und *Romeo and Juliet*, verhältnismäßig mehr Reimverse vor (878 *blank* zu 731 *rhymes*) als in diesen Stücken, Beweis genug, dass das Verhältnis reimloser und reimender Verszeilen nicht ausschließlich zur Bestimmung der Abfassungszeit der einzelnen Dramen maßgebend sein kann.

§ 158. Das **numerische Verhältnis der klingenden Versausgänge zu den stumpfen**, womit es ähnlich beschaffen ist. In den Jugenddramen kommen klingende Versausgänge neben den stumpfen, die überall vorwiegen, viel seltener vor als in denjenigen der späteren Epochen, in denen sie im Laufe der Zeit mehr und mehr zunehmen. So ist beispielsweise nach Hertzbergs Untersuchungen das Verhältnis von klingenden zu stumpfen Versausgängen in *Love's Labour's Lost* 4%, in *Romeo and Juliet* 7%, in *Richard III* 18%, in *Hamlet* 25%, in *Henry VIII* 45·6% (vgl. dazu Furnivall, a. a. O., S. XXVIII). Doch auch hier ist, wie neuere Untersuchungen ergeben haben (vgl. Mayor, *Chapters on English Metre,* S. 174—177), das Zahlenverhältnis der klingenden zu den stumpfen Versausgängen nicht lediglich abhängig von der Abfassungszeit der Stücke, sondern auch von dem Inhalt und Ton der Rede in den einzelnen Dramen, insofern in ernster, pathetischer Rede stumpfe, in leichter Conversation, im ruhigen Dialog oder auch an leidenschaftlich aufgeregten Stellen, in Streitscenen, bei Fragen u. s. w. klingende Versausgänge bevorzugt werden.

§ 159. Das numerische Verhältnis sogenannter *weak* und *light endings* zur Gesammtverszahl der Dramen. Diese schwachen und leichten Versausgänge sind eine besondere Abart der stumpfen Versausgänge und daher von den klingenden wohl zu unterscheiden. Es sind Versausgänge, die von solchen einsilbigen Wörtern gebildet werden, welche für gewöhnlich als syntaktisch unwichtige Wörter nur in der Senkung stehen (oftmals sogar den klingenden Versschluss bilden), aber unter dem Einfluss des Rhythmus im Versausgange als Hebungen verwendet werden; und zwar werden nach der Unterscheidung der Engländer die *weak endings* gebildet von den so verwendeten einsilbigen Conjunctionen und Präpositionen: *and as, at, but (except), by, for, from, in if, on, nor, or, than, that, to, with,* wie z. B. in den drei mittleren Zeilen des folgenden, schon von Anderen citierten Passus aus *Henry VIII* (III, 2, 97—101):

What thoúgh I knów her vértuous
And wéll deséerving? | *Yét I knów her fór*
A spléeny Lútheran, | *ánd not whólsome tó*

Our cáuse, | that shé should lýe | i'th' bósom óf
Our hárd-rul'd king.

Die *light endings* werden gebildet von einer Anzahl anderer einsilbiger Wörter, nämlich Artikel, Pronomina, Hilfszeitwörtern, die von Shakspere in ähnlicher Weise verwendet werden können. Dies sind die folgenden nach Ingram: *am, are, art, be, been, but (= only), can, could, did,*[2] *do,*[2] *does,*[2] *dost,*[2] *ere, had,*[2] *has,*[2] *hast,*[2] *have,*[2] *he, how,*[3] *I, into, is, like, may, might, shall, shalt, she, should, since, so,*[4] *such,*[4] *they, thou, though, through, till, upon, was, we, were, what,*[3] *when,*[3] *where,*[3] *which, while, whilst, who,*[3] *whom,*[3] *why,*[3] *will, would, yet (= tamen), you.* (Unter folgenden Beschränkungen nach Ingram: die mit 2 bezeichneten: *Only, when used as auxiliaries;* mit 3: *When not directly interrogative;* mit 4: *When followed immediately by „as". „Such" also, when followed by a substantive with an indefinite article, as „Such a man".*

Diese schwachen und leichten Endungen nun fehlen in der ersten und zweiten Epoche von Shaksperes dichterischer Thätigkeit so gut wie gänzlich. In der dritten Epoche treten sie vereinzelt auf und erst in den Dramen des letzten Zeitraums in zunehmender Anzahl. So begegnen z. B. in *Antony and Cleopatra* (1608) 3·53%, in *The Tempest* (1610) 4·59%, in *Winter's Tale* (1611) 5·48%.

Zu beachten ist also, dass die den beiden oben genannten Gruppen angehörigen Wörter nur wenn sie als letzte rhythmisch gehobene Silbe den Versschluss bilden, wie in dem oben citierten Passus aus *Henry VIII*, *weak endings* und *light endings* heißen, dass sie aber, wenn sie nach der letzten rhythmisch accentuierten Silbe noch eine überzählige Senkung des Verses bilden, wie z. B. in dem Verse:

Upón this groúnd; | and móre it woúld contént me Wint. II, 1, 159.

den *double endings* oder klingenden Versausgängen zuzuzählen sind.

§ 160. Mit der Beschaffenheit der Versausgänge steht nun im engsten Zusammenhange das Verhältnis von *unstopt* oder *run-on lines* zu den *end-stopt lines* oder das seltenere, respective häufigere Vorkommen des Enjambements.

Ähnlich wie die klingenden oder die schwachen und leichten Ausgänge ist diese metrische Erscheinung viel sel-

tener in den Jugenddramen Shaksperes bemerkbar als in denjenigen seiner letzten Zeit. Nach Furnivalls Angaben kommt z. B. in *Love's Labour's Lost* ein Fall von Enjambement vor in 18.14 Versen, im *Tempest* dagegen ein Fall auf 3·02 Verse und in *Winter's Tale* auf 2·12 Verse.

Da in den letzten Stücken das Enjambement oft durch *weak* und *light endings* veranlasst wird, so darf man vielleicht mit Hertzberg annehmen, dass der Dichter sich zu Zeiten absichtlich vorgenommen habe, dem Verse wieder größere Regelmäßigkeit, d. h. wenigstens den meistens üblichen stumpfen Ausgang zu geben, wodurch dann natürlich die Erscheinung der *weak* und *light endings*, wie der *run-on lines* als metrische und chronologische Kriterien an statistischem Wert verlieren würde.

§ 161. Von größerer Zuverlässigkeit, weil unbeeinflusst von den Reflexionen des Dichters und nur durch den Entwickelungsgang der Sprache bedingt, ist eine andere, von Hertzberg beobachtete metrische Eigenthümlichkeit Shaksperes, nämlich die häufige Vollmessung der Endungen *-est* und namentlich *-es*, respective *-eth* der 2. und 3. Pers. Präs., wie der Endung *-ed* des Imperf. und Part. Perf. schwacher Verba in den Dramen der Jugendzeit und die zunehmende Verschleifung jener Endungen in den folgenden Perioden seiner dichterischen Thätigkeit.

Nach Hertzbergs Zusammenstellungen ist das Verhältnis der Fälle von lautbarem *e* zu verschleiftem:

	1 H. VI	T. Andr.	1 H. IV	H. VIII
3. Pers. Sg.	15·58%	6·4 %	2·25%	0%
Impf. u. PP.	20·9 %	21·72%	15·41%	4·2%,

Also auch in dieser Hinsicht ist ein entschiedener Fortschritt von alterthümlicherem, strengerem zu modernem, freierem Brauche erkennbar.

Damit sind die fünf hauptsächlichsten Unterscheidungsmerkmale des Shakspere'schen Verses für die verschiedenen Perioden seiner dramatischen Thätigkeit erwähnt. Fleay hat außerdem als weitere metrische Merkmale der ersten Periode im Gegensatz zu den späteren nachgewiesen: Seltenes Vorkommen oder gänzliches Fehlen von eingemischten Alexandrinern, kürzeren Versen und von Prosa,

dagegen öftere Verwendung von Knüttelversen, Strophen, Sonetten und gekreuzten Reimen.

§ 162. Daneben kommen aber weiter noch alle anderen Punkte des Versrhythmus in Betracht, die freilich nicht so leicht statistisch zu untersuchen und wohl aus diesem Grunde von den englischen Forschern bisher weniger beachtet worden sind.

Von besonderer Wichtigkeit ist die Cäsur, für die es charakteristisch ist, dass der Dichter, obwohl er den Wandel der Cäsur von Anfang an in starkem Maße zulässt, dennoch in den beiden ersten Perioden stumpfe und lyrische Cäsur nach dem zweiten Takt entschieden bevorzugt, während in der dritten Periode, zumal im *Macbeth,* beide Arten vielleicht ebenso oft nach dem dritten Takt vorkommen und daneben auch epische Cäsuren nach dem zweiten wie nach dem dritten Takt in ziemlicher Anzahl anzutreffen sind (§ 82) und während der vierten in Übereinstimmung mit den dort zahlreich begegnenden *run- on lines* Doppelcäsuren häufig zutage treten (vgl. für nähere Angaben Metrik II, § 154).

Die bei Marlowe häufig vorkommenden alterthümlichen zweisilbigen Messungen von romanischen Endsilben, wie *-ion, -ier, -iage, -ial* etc. begegnen bei Shakspere noch ziemlich oft, namentlich in seinen Jugenddramen, doch auch noch in den späteren (vgl. § 99).

Auch für die Taktumstellungen (vgl. § 80) ist es bezeichnend, dass sie in der ersten Epoche hauptsächlich an erster Stelle, später aber häufig auch im dritten Takt begegnen.

Doppelte Senkungen sind in allen fünf Takten anzutreffen, öfters sogar in zweien zugleich:

Having Gód, her cónscience, | ánd these bárs agaínst me, R. 3, I, 2, 235.
Succéeding his fáther Bólingbróke. | did réign, H. 6 A, II, 5, 83.
But thén we'll trý | what these dástard Frénchmen dáre. H. 6 A, I, 3, 111.
Thén is he móre behólding | to yóu than I'. R. 3, III, 1, 107.
Pút in their hánds | thy brúising írons of wráth, R. 3, V, 3, 110.
My survéyor is fálse; | the ó'ergreat cárdinál H. 8, I, 1, 222.

Auch doppelte und selbst mehrsilbige Versausgänge kommen öfters vor:

I dáre avóuch it, sír, what, fífty fóllowers? Lear II, 4, 240.

To yóur own cónscience, sír, befóre Políxenes Wint. III, 2, 47.

Verschleifungen und sonstige Verstümmelungen oder Änderungen von Wörtern, um sie für den Rhythmus geeignet zu machen, begegnen bei Shakspere in großer Zahl und Mannichfaltigkeit, worauf schon früher (§§ 100—103) mehrfach hingewiesen wurde, und an die hier nur mit einigen Beispielen wieder erinnert werden möge, wie *(a)bove, (be)cause, (ar)rested, th'other, th'earth, whe(th)er, ha(v)ing, e(v)il, eas(i)ly, barb(a)rous, inn(o)cent, acquit* für *acquitted, deject* für *dejected* u. a. m.

Andererseits sind auch Zerdehnungen öfters anzutreffen, wie *wrest(e)ler* As. II, 2, 13; *pilg(e)rim* All's III, 5, 43 etc. (vgl. §§ 79, 104).

In einsilbigen Wörtern dagegen, wie, *fear, dear, hear, near, tear, year,* ist diese von Abbott (§§ 480—486) unter gewissen Umständen angenommene Erscheinung (also zweisilbige Lautungen wie *déàr, yéàr* etc.) nicht immer nothwendig; vielmehr wird manchmal der Nachdruck, der auf dem betreffendem Worte liegt, die fehlende Senkung ersetzen, z. B.:

The kíng would spéak with Córnwall: | *the déar fáther* Lear II, 4, 102.

Déar my lórd, | *íf you in yóur own próof* Ado. IV, 1, 46.

Hor. *Whére my lórd?* | Haml. *I'n my mínd's éye, Horátio.* Haml. I, 2, 185.

Die beiden letzten Beispiele veranschaulichen zugleich das öfters bei Shakspere vorkommende Fehlen des Auftaktes, welches auch sonst gewöhnlich durch den Nachdruck, der auf der ersten betonten Silbe liegt, compensiert wird (vgl. § 76), z. B.:

Stáy! | *the kíng has thrówn* | *his wárder dówn.* R. 2, I, 3, 118.

Upón your Gráce's párt; | *bláck and féarful* All's III, 1, 4.

Aus demselben Grund fehlt manchmal auch eine Senkung im Innern des Verses:



Of góodly thóusands. | *Bút, for áll thís* Mcb. IV, 3, 44

oder aus phonetischer Nöthigung (vgl. § 78):

A thírd thínks, | *withóut expénse at áll!* H. 6 A, I, 1, 76.

Hinsichtlich der Wortbetonung begegnen bei Shakspere ebenso wie in Bezug auf seine Silbenmessung manche alterthümliche Züge, für die aber auf die früheren Bemerkungen und auf Specialuntersuchungen zu verweisen ist.

§ 163. Von besonderem Interesse sind noch die sonstigen Versarten, die in Verbindung mit dem *blank verse* bei Shakspere auftreten.

Alexandriner begegnen ziemlich oft, namentlich bei wechselnder Rede:

Macb. *I'll cóme to yóu anón.* | Murd. *We áre resólved, my lórd,* Mcb. III, 1, 139.

Macb. *Hów does your pátient, dóctor?* | Doct. *Nót so síck, my lórd,* ib. V, 3, 37.

aber auch in manchen anderen Fällen:

Hów dares thy hársh rude tóngue | *sound thís unpléasing néws?* R. 2, III, 4, 74.

And thése does shé applý | *for wárnings, ánd porténts,* Cæs. II, 2, 80.

In manchen Fällen aber sind anscheinende Alexandriner leicht durch Annahme von Verschleifungen, doppelten Senkungen, epischen Cäsuren oder gleitenden Versausgängen auf das vom Dichter gewiss beabsichtigte fünftaktige Metrum zurückzuführen (vgl. Metrik II, § 161), z. B.:

I had thóught, my lórd, | *to have léarn'd his héalth of yóu* R. 2, II, 3, 24.

I prómise you, | *I'am afráid* | *to héar you téll it.* R. 3, I, 4, 65.

O'erbéars your ófficers; | *the rábble cáll him lórd;* Haml. IV, 5, 102.

Auch vierhebige Verse unterbrechen öfters bei Shakspere den zusammenhängenden Verlauf fünftaktiger, reimloser Jamben, so, abgesehen von lyrischen Einlagen, öfters in den Jugenddramen *Love's Labour's Lost* und *The Comedy of Errors*, z. B. in dem letzteren Stück Act III, Sc. 1, vv. 11—84, wie durch folgende Verse veranschaulicht werden möge:

Ant. E. *I thínk thou art an áss.* |
Dro. E. *Marry, só it doth appéar*
By the wróngs I súffer | and the blóws I béar.
I should kíck, being kíck'd; | and, béing at that páss,
You would kéep from my héels | and bewáre of an áss.
Ant. E. *You're sád, Signior Bálthasar: | pray Gód our chéer*
May ánswer my good wíll | and your good wélcome hére.

Gelegentlich haben diese Verse auch einen gestreckteren Bau, so dass sie für Alexandriner gelten könnten, aber meistens ist ein solcher Vers mit einem anderen, entschieden vierhebigen, durch den Reim verbunden, wie z. B. in folgendem Verspaare:

If thoú hadst been, Drómio, | to dáy in my pláce,
Thou wouldst have changed thy fáce fór a náme, | or thy náme for an áss. ib. III, 1, 47,

weshalb auch der zweite Vers sich, so gut es geht (vermuthlich mit fünfsilbigem Auftakt), dem allgemeinen vierhebigen Rhythmus dieses Passus wird einfügen müssen.

In lyrischen Partien kommen vierhebige Verse öfters auch in Verbindung mit viertaktigen freier Richtung vor (vgl. § 124), z. B. in folgender Stelle aus *A Midsummer Night's Dream* Act II, 1, vv. 2—7:

Over híll, over dále, | thorough búsh, thorough bríer,
Over párk, over pále, | thorough flóod, thorough fíre,
I' do wánder évery whére,
Swífter thán the móon's sphére;
A'nd I sérve the fáiry quéen,
To déw her órbs upón the gréen. etc.,

wo die beiden Anfangsverse der ersteren, die folgenden der letzteren Gattung angehören.

Bisweilen ist auch der Rhythmus solcher viertaktiger, gereimter Verse ein ganz trochäischer, z. B. in den Hexenliedern im Macbeth IV, Sc. 1.

Auch viertaktige, jambische, reimlose Verse kommen vor, gewöhnlich dann mit einer Cäsur in der Mitte, z. B.:

The mátch is máde, | and áll is dóne, Shrew IV, 4, 46
Befóre the kíngs | and quéens of France; H. 6 I, 6, 27.



Manchmal auch sind solche Verse nur scheinbar viertaktig, indem ein fehlender Takt oder Taktheil durch eine Pause ausgefüllt wird (vgl. Metrik II, § 164), z. B.:

He's tá'en ◡ – *(Shout).* || *And hárk!* | *they shóut for jóy.* Caes. V, 3, 32.

Mal. *As thóu didst léave it.* – || Serg. *Dóubtful it stóod.* Met. I, 2, 7.

Thínk on lord Hástings. – || *Despáir and díe!* R. 3 V, 3, 134.

Alleinstehende zwei- und dreitaktige Zeilen kommen meistens zu Beginn oder Ende einer Rede vor oder in Monologen an besonders erregten Stellen, wodurch dann eine der Stimmung entsprechende längere Pause bewirkt wird.

Kurze Ausrufe wie *Why, Fie, Alack, Farewell* werden oft als außerhalb des Verses stehend anzusehen sein.

Auch die Prosa findet für gewöhnliche, zur poetischen Diction nicht geeignete Gespräche öfters Verwendung. [1])

§ 164. Eine Stelle aus einem Jugenddrama Shaksperes und eine andere aus einem seiner letzten Stücke mögen genügen, die charakteristischen Unterschiede seines Versbaues während der verschiedenen Zeiträume seines dichterischen Schaffens zu veranschaulichen. (Weitere Proben s. Metrik II, § 166.)

Aus *Romeo and Juliet* (c. 1592) Act I, Sc. II, vv. 1—19:

Capulet: *But Móntagúe* | *is bóund as wéll as I',*
In pénaltý alíke; | *and 'tis not hárd, I thínk,*
For mén so óld as wé | *to kéep the péace.*
Paris: *Of hónouráble réckoning* | *áre you bóth;*
And píty 'tís | *you líved at ódds so lóng.*
But nów, my lórd, | *what sáy you tó my súit?*
Capulet: *But sáying ó'er* | *what I' have sáid befóre:*
My chíld is yét | *a stránger ín the wórld;*
She hás not séen | *the chánge of fóurteen yéars:*
Let twó more súmmers | *wíther ín their príde,*
E're we may thínk her rípe | *to bé a bríde.*
Paris: *Yóunger than shé* | *are háppy móthers máde.*
Capulet: *And tóo soon márr'd* | *are thóse so éarly máde.*
The éarth hath swállow'd | *áll my hópes but shé,*

[1]) Vgl. N. Delius: Die Prosa in Shakespeares Dramen (Jahrbuch der dentschen Shakespeare-Gesellschaft, V, 227—273).

Shé is the hópeful lády | *óf mý éarth:*
But wóo her, géntle Páris, | *gét her héart,*
My wíll to hér consént | *is bút a párt;* etc.

Aus *The Tempest* (1610) Act I, Sc. II, v. 1—22:

Miranda: *I'f by your árt,* | *my déarest fáther, you háve*
Pút the wild wáters | *ín this róar,* | *alláy them.*
The ský, it séems, | *would póur down stínking pítch,*
Bút that the séa, | *móunting to the wélkin's chéek,*
Dáshes the fíre óut. | *O', I have súffered*
With thóse thát I saw súffer: | *a bráve véssel,*
Who hád, no dóubt, | *some nóble créature ín her,*
Dash'd áll to píeces. | *O', the crý did knóck*
Agáinst my véry héart. | *Poor sóuls, they pérish'd.*
Had I' been ány gód of pówer, | *I wóuld*
Have súnk the séa | *withín the éarth,* | *or ére*
It shóuld the góod ship | *só have swállow'd* | *ánd*
The fráughting sóuls withín her. |

Prospero: *Bé collécted:*
No móre amázement: | *téll your píteous héart*
There's nó harm dóne. |

Miranda: *O wóe the dáy!* |

Prospero: *No hárm!*
I' have done nóthing | *bút in cáre of thée,*
Of thée, my déar one, | *thée, my dáughter,* | *whó*
Art ígnoránt of whát thou árt, | *nought knówing*
Of whénce I ám, | *nór that I ám more bétter*
Than Próspero, | *máster óf a fúll poor céll,*
And thý no gréater fáther. |

Miranda: *Móre to knów*
Did néver méddle wíth my thóughts. | etc.

§ 165. Die weitere Geschichte des *blank verse* kann hier nur in aller Kürze behandelt werden.

Namentlich muss bezüglich des dramatischen *blank verse* der Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger Shaksperes auf den betreffenden Abschnitt von Metrik II, nämlich §§ 167—178, auf die dort und früher citierte Literatur, sowie auf spätere Specialuntersuchungen [1]), durch welche die

[1]) Vgl. die zu Halle entstandenen Dissertationen von Hannemann (über Ford, 1889), Penner (über Peele, Braunschweig 1890), Knaut (über Greene, 1890), Schulz (über Middleton, 1892), Elste (über Chapman, 1892),

vom Verfasser gemachten Beobachtungen im wesentlichen bestätigt worden sind, verwiesen werden.

Nur die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der hervorragendsten Dichter jener Gruppe können hier kurz angedeutet werden.

Ben Jonsons Vers ist nicht so wohllautend wie derjenige Shaksperes.

Durch öfters vorkommenden Widerstreit zwischen logischer und rhythmischer Betonung, wie z. B. in dem Verse:

Be éver cáll'd | *the fóuntayne óf sēlfe-lōve,* I, 190;

ferner durch ziemlich zahlreiche doppelte und selbst mehrfache Senkungen, wie z. B.:

Sir Péter Túb was his fáther, | *a saltpétre mán,* Tale Tub. I, 1, 2;

sowie durch häufige gleitende Versausgänge, wie

The dífference 'twíxt | *the cóvetous ánd the pródigal,* II, 12 (St. of N.)

hat sein Vers manchmal einen etwas unruhigen, holperigen Rhythmus.

In Bezug auf die Behandlung der Cäsur, Taktumstellungen etc. verhält sich Ben Jonson nicht wesentlich von Shakspere verschieden. Das Enjambement spielt bei ihm eine bedeutende Rolle, desgleichen der Reim und noch mehr die Prosa, in welcher Form einige seiner Lustspiele sogar vorwiegend geschrieben sind.

§ 166. Hinsichtlich der drei zuletzt genannten Punkte — Enjambement, Reimverse, Prosastellen — steht in directem Gegensatze dazu die Schreibart Fletchers, der von diesen Freiheiten nur sehr selten Gebrauch macht.

Dagegen machen sich die auch bei Ben Jonson vorkommenden klingenden und gleitenden Versausgänge (häufig von drei und vereinzelt sogar von vier überzähligen Silben) so stark bei ihm bemerkbar, dass sie durchschnittlich die stumpfen Endungen, und zwar in manchen Stücken sehr erheblich, an Zahl übertreffen (Beispiele s. § 83).

Öfters auch begegnen klingende Endungen in Verbindung mit doppelten oder mehrfachen Auftakten, epischen

---

Kupka (über Th. Dekker, 1893), Meiners (über Webster, 1893), Clages (über Thomson and Young, 1892); dazu die Besprechung einiger derselben von Boyle, Engl. Studien XIX, 274—279.

Cäsuren oder sonstigen doppelten Senkungen, im Innern des Verses:

They are too hígh a méat that waý, | they rún to jélly. Loy., Subj. I, 1, 371.

A cóach and four hórses | cánnot dráw me fróm it. ib. III, 2, 361.

Thís was hard fórtune; | but íf alíve and táken, Hum., Lieut. I, 1, 7.

You máy surpríse them éasily; | they wéar no pístols. Lay., Subj. I, 2, 314.

Besonders bemerkenswert ist noch, dass in solchen klingenden Endungen oder epischen Cäsuren, in denen die überzählige Senkung aus einem einsilbigen Wort besteht. dieses häufig einen gewissen Nebenton hat:

And lét sóme létters | tó that énd be féign'd tòo. Mad., Lov. III, 268.

That spírits háve no séxes, | I belíeve nòt. ib. 272.

You múst look wóndrous sád tòo. — | I néed not lóok sò. ib. V, 3, 105.

Folgende Stelle aus *The Maid's Tragedy* (IV, I, p. 66, vgl. Engl. Stud. V, p. 76) möge die Eigenart von Fletchers Versbau veranschaulichen.

Mel. *Fórce my swoll'n héart no fúrther: | I' would sáve thee.*
Your gréat maintáiners áre not hére, | they dáre not:
'Wóuld they were áll, and árm'd! | I wóuld speak lóud;
Here's óne should thúnder tó them! | wíll you téll me?
Thou hást no hópe to 'scápe; | Hé that dares móst,
And dámns awáy his sóul | to dó thee sérvice,
Wíll sóoner fetch méet | fróm a húngry líon,
Than cóme to réscue thée; | thou'st déath abóut thee.
Who hás undóne thine hónour, | póison'd thy vírtue,
A'nd, of a lóvely róse, | léft thee a cánker?
Evadne. *Lét me consíder. |*
Mel. *Dó, whose chíld thou wért,*
Whose hónour thóu hast múrder'd, | whose gráve ópen'd
And só pull'd ón the góds, | thát in their jústice
They múst restóre him | flésh agáin, | and lífe,
And ráise his drý bònes | tó revénge his scándal.

§ 167. Von Beaumont allein sind uns keine Dramen erhalten; indes wegen der sofort zutage tretenden, aus den von

Fletcher allein herrührenden Stücken unverkennbaren metrischen und stilistischen Eigenthümlichkeiten dieses Dichters lässt sich der Antheil Beaumonts an den von beiden gemeinsam geschriebenen Dramen mit einiger Sicherheit ausscheiden, wie dies u. a. von Fleay und namentlich von Boyle (Engl. Stud. IV—VII) versucht worden ist.

Für Beaumont ist charakteristisch: Öftere Verwendung von Prosa und Vers, reimlosen und gereimten Versen in derselben Rede; seltenes Vorkommen von klingenden Versausgängen; häufiges Enjambement; gelegentliche *light* und *weak endings;* selten doppelte Auftakte oder doppelte Senkungen im Innern des Verses, so dass sein Vers sich von demjenigen Fletchers scharf unterscheidet, wie folgende Stelle aus *The Maid's Tragedy* (Act II, Sc. 1, S. 24/5) zeigen möge:

Evadne. *I thánk thee Dúla; | 'wóuld, thou cóuld'st instíl*
Sóme of thy mírth | intó Aspátiá!
Nóthing but sád thòughts | ín her bréast do dwéll:
Methínks, a méan betwíxt you | wóuld do wéll.

Dula. *Shé is in lóve: | Háng me, if I' were só,*
But I' could rún my cóuntry. | I' love, tóo,
To dó those thíngs | that péople ín love dó.

Asp. *It wére a tímeless smíle | should próve my chéek:*
It wére a fítter hóur | for mé to láugh,
When át the áltar | thé relígious príest
Were pácifýing | thé offended pówers
With sácrifíce, than nów. | Thís should have béen
My níght; and áll your hánds | have béen emplóy'd
In gíving mé | a spótless ófferíng
To yóung Amíntor's béd, | as wé are nów
For yóu. | Párdon, Evádne; 'wóuld, my wórth
Were gréat as yóurs, | ór that the kíng, or hé,
Or bóth thought só! | Perháps, he fóund me wórthless:
But, tíll he díd so, | ín these éars of míne,
These crédulous éars, | he póur'd the swéetest wórds
That árt or lóve could fráme. | I'f he were fálse,
Párdon it, Héaven! | ánd if I' did wánt
Vírtue, | you sáfely máy | forgíve that tóo:
For I' have lóst | nóne that I hád from yóu.

(Act II, Sc. 1.)

§ 168. Weniger charakteristische Eigenschaften weist der Versbau Massingers auf, der nach Fleay und Boyle manche Stücke in Gemeinschaft mit Beaumont und Fletcher dichtete, weshalb sein *blank verse* von jenen Gelehrten gleichfalls näher untersucht worden ist.

Von demjenigen Fletchers, mit dem er die zahlreichen klingenden Versausgänge, wenn auch nicht in gleicher Ausdehnung, gemein hat, unterscheidet er sich namentlich durch die vielen *run-on lines* und die ziemlich häufigen *light* und *weak endings,* von demjenigen Beaumonts durch das seltene Vorkommen von Prosastellen und Reim, sowie durch die häufigen *double endings.* Sein Versbau ist sehr wohllautend, etwa demjenigen der mittleren Zeit Shaksperes ähnlich. Eine Probe aus *The Duke of Milan* s. Metrik II, § 170.

Die übrigen Dramatiker dieses Zeitraumes müssen hier unberücksichtigt bleiben. Es genüge die Bemerkung, dass die edlere, künstlerisch ausgebildete Behandlung des *blank verse,* wie sie Marlowe und Shakspere eingeführt hatten, von Beaumont, Massinger, Chapman, Decker, Ford u. a. weiter gepflegt wurde, während die mehr formlose, der Prosa sich nähernde, von Ben Jonson, Fletcher, sowie zum Theil auch von Middleton, Marston und Shirley repräsentiert wurde.

§ 169. Von größerer Wichtigkeit und besonderem Interesse ist der *blank verse* Miltons, der ihn zum erstenmale wieder seit Surrey für das Epos verwendete.

Freilich ist sein Vers keineswegs immer ein sehr harmonischer. Im Gegentheil, manchmal fügt er sich nur mittelst schwebender Betonung oder silbenzählender Messung in das gewöhnliche Schema ein, worauf schon früher (§ 75) aufmerksam gemacht wurde.

In der Regel aber zeichnet sich Miltons *blank verse* durch einen ganz eigenartigen, schwungvollen rhythmischen Bau aus, der durch seine geniale Verwendung anderer metrischer Freiheiten herbeigeführt wird.

Dahin gehören namentlich die häufig bei ihm vorkommenden Taktumstellungen, sowohl zu Anfang des Verses als auch nach der Cäsur, öfters combiniert mit doppelten Senkungen im Inneren des Verses, z. B.:

Báck to the gátes of Héaven; | *the súlphurous háil.* Parad. Lost. I, 171.

Besonders charakteristisch aber ist für Miltons *blank verse* die ungewöhnlich große Ausdehnung, die er dem Enjambement, den *run-on lines*, einräumt und im Zusammenhang damit die bei ihm vorkommende außerordentliche Mannichfaltigkeit in der Behandlung der Cäsur.

Die Zahl der *run-on lines* beträgt bei Milton mehr als 50%, und nicht selten kommt es vor, dass drei bis sechs nicht durch Endpausen unterbrochene Verse aufeinander folgen.

Was die Cäsur anlangt, so begegnen stumpfe und lyrische Cäsur (seltener natürlich epische Cäsur) nach dem zweiten und dritten Takt zwar am häufigsten; daneben kommen aber außerordentlich oft, und zwar meistens veranlasst durch das Enjambement, Doppelcäsuren der verschiedensten Art vor, durchschnittlich c. 12% (vgl. betreffs der dabei möglichen mannichfachen Combinationen der drei Cäsurarten an den verschiedenen Versstellen, Metrik II, pp. 28 bis 31).

Endlich ist als dritte Haupteigenthümlichkeit des Milton'schen epischen *blank verse* noch der fast durchgängig, wenn auch nicht ausschließlich, stumpfe Versausgang hervorzuheben. Die Zahl der klingenden Endungen beträgt in den einzelnen Büchern von *Paradise Lost* und *Paradise Regained* nur 1—5%, während in *Samson Agonistes* gegen 16%, also etwa ebenso viel wie in den Dramen aus Shaksperesz weiter Periode, vorkommen (vgl. Metrik II, §§ 179—185).

Die nachstehende Probe (*Paradise Lost* V, 1—25) möge von dem Milton'schen *blank verse* ein Bild geben:

Now Mórn, | *her rósy stéps* | *in the éastern clíme*
Adváncing, | *sówed the éarth with órient péarl,*
When A'dam wáked, so cústomed; | *fór his sléep*
Was áery líght, | *from púre digéstion bréd,*
And témporate vápours blánd, | *which the ónly sóund*
Of léaves and fúming rílls, | *Auróra's fán,*
Líghtly dispérsed, | *ánd the shrill mátin sóng*
Of bírds on évery bóugh. | *So múch the móre*
His wónder wás | *to fínd unwákened Éve,*
With trésses díscompósed, | *and glówing chéek,*
As thróugh unquíet rést. | *Hé, on his síde*
Léaning half ráised, | *with lóoks of córdial lóve*

Hung óver hér enámoured, | *ánd behéld*
Béauty | *which, whéther wáking* | *ór ásléep,*
Shot fórth pecúliar gráces; | *thén, with vóice*
Míld as when Zéphyrús | *on Flóra bréathes,*
Her hánd soft tóuching, | *whíspered thús:* — | "*Awáke,*
My faírest, mý espóused, | *my látest fóund,*
Heaven's lást | *best gíft,* | *my éver-néw delíght!*
Awáke! | *the mórning shínes,* | *ánd the fresh fíeld*
Cálls us; | *we lóse the príme* | *to márk how spríng*
Our ténded plánts, | *how blóws the cítron gróve,*
What dróps the mýrrh, | *and whát the bálmy réed,*
How Náture páints her cólours, | *hów the bée*
Síts on the blóom | *extrácting líquid swéet.*"

§ 170. Der dramatische *blank verse* der Restaurationszeit zeigt sich stark von dem gleichzeitig noch beliebteren *heroic verse* beeinflusst und ist daher von dem *blank verse* der Shakspere'schen Epoche wesentlich verschieden.

Von besonderem Interesse ist der *blank verse* bei Dryden, der ihn mit großer Gewandtheit handhabt, aber mit wesentlicher Einschränkung der früher üblichen metrischen Freiheiten.

Selbst die Zahl der Taktumstellungen nimmt sehr ab und beträgt nur c. 12%. Kaum anzutreffen sind doppelte Senkungen, Silbenverschleifungen, fehlende Senkungen oder fehlende Auftakte.

Die Cäsur, die dem Metrum hauptsächlich Abwechslung verleiht, ist im wesentlichen auf stumpfe und lyrische Cäsur nach dem zweiten und dritten Takt, sowie auf gelegentliche Doppelcäsuren beschränkt. Epische Cäsuren kommen, wenn überhaupt, so doch nur sehr vereinzelt vor. Klingende Versausgänge begegnen noch ziemlich häufig, c. 25—28%. *Light* und *weak endings* sind unter den stumpfen Versausgängen nur selten anzutreffen, und auch vom Enjambement macht Dryden nur einen mäßigen Gebrauch (c. 20%). Eine Probe von Drydens *blank verse* s. Metrik, II, § 187.

Ähnlichen Bau hat dies Metrum bei Lee, Otway, N. Rowe, Addison (vgl. ib. §§ 188—190).

§ 171. Eine noch strengere Behandlung erfuhr der *blank verse* in Thomsons *Seasons*, der den von Dryden

und anderen eingeführten geschlosseneren Bau desselben in Bezug auf Cäsur, Taktumstellungen etc. beibehielt und den klingenden Versausgang gänzlich abschaffte, wie folgende Probe aus *The Summer* zeigen möge:

From bríghtening fíelds of éther | fáir disclós'd,
Chíld of the sún, | refúlgent Súmmer cómes,
In príde of yóuth, | and félt through náture's dépth:
He cómes atténded | bý the súltry hóurs,
And éver-fánning bréezes, | ón his wáy;
Whíle, from his árdent lóok, | the túrning Spríng
Avérts her blúshful fáce; | and éarth, and skíes
All smíling, | to his hót domínion léaves.
Hénce, let me háste | intó the míd-wood sháde,
Where scárce a sún-beam | wánders tróugh the glóom;
And ón the dárk-green grás, | besíde the brínk
Of háunted stréam, | that bý the róots of óak
Rólls o'er the rócky chánnel, | líe at lárge,
And síng the glóries | óf the círcling yéar.

Ähnlich strengen Bau hat der *blank verse* im Youngs *Night-Thoughts*, Cowper's *Task* und verschiedenen untergeordneten, Metrik II, § 193 erwähnten, in diesem Metrum geschriebenen Dichtungen desselben Zeitraums.

§ 172. Unter den *blank verse*-Dichtungen des 19. Jahrhunderts sind beide Richtungen in der Behandlung des Metrums, die strenge und die freiere, die man nach ihrer vorwiegenden, wenn auch nicht ausschließlichen Verwendung auch die epische und die dramatische nennen kann, vertreten, unterschieden nach den Merkmalen, wie sie bei Milton und Thomson einerseits, bei Dryden andererseits zutage treten, also vorwiegend nach der in der Regel, wenn auch nicht ausnahmslos, beobachteten Ausschließung oder Zulassung klingender Versausgänge.

Die strenge Richtung des epischen, stumpf endigenden *blank verse* bevorzugen in ihren erzählenden, beschreibenden oder reflectierenden Dichtungen: Coleridge, Wordsworth, Southey, Shelley, Keats, W. S. Landor, Longfellow, D. G. Rossetti, Eliz-Barr.-Browning, Rob. Browning, Alfred Tennyson, Swinburne, Edwin Arnold (vgl. Metrik II, §§ 195 bis 201); die freie Richtung ist zum Theil bei den-

selben Dichtern vertreten in ihren dramatischen Dichtungen, so u. a. bei Coleridge (Übersetzung der Piccolomini) Wordsworth, Southey, Ch. Lamb, Byron, Shelley, W. S. Landor, Alfred Tennyson und anderen (vgl. Metr. II, §§ 202--206).

KAPITEL 2.

Trochäische Metra.

§ 173. Trochäische Metra, in der englischen Poesie überhaupt seltener als die jambischen, kamen erst in neuenglischer Zeit in Gebrauch. Die alten Metriker Gascoigne, James I, Wm. Webbe kennen nur steigende Metra. Erst Puttenham citiert 1589 trochäische viertaktige Verse, wie sie gleichzeitig auch in den Shakspere'schen Dramen *Love's Labour's Lost, A Midsummer Night's Dream* u. a. vorkommen.

Ob sie direct nach fremden Vorbildern eingeführt wurden oder indirect unter dem Einfluss des Studiums der Alten durch consequente Fortlassung des Auftaktes aus den jambischen Metren hervorgiengen, ist ebenso wenig bisher festgestellt worden, als von welchem englischen Dichter zuerst ein Gedicht mit Absicht in streng trochäischen Versen abgefasst wurde, oder in welcher Zeitfolge die sämmtlichen in der englischen Poesie vorhandenen trochäischen Analoga zu den verschiedenen jambischen Versarten entstanden.

Die längsten derselben, mit deren Beschreibung wir beginnen, scheinen erst jüngeren Datums zu sein.

Der achttaktige trochäische Vers ist das längste nachweisbare trochäische Metrum, und zwar genauer: der achttaktige akatalektische trochäische Tetrameter. Als Beispiel ist bereits oben (S. 117) die erste Strophe eines kleinen Thackeray'schen Gedichts mitgetheilt worden, welches ganz in diesem Metrum geschrieben ist. Gewöhnlich aber mischt sich dieser akatalektische, also klingend reimende Vers mit dem entsprechenden katalektischen (stumpf reimenden), wie in folgenden Versen eines anderen komischen Gedichtes von Thackeray, betitelt: *Damages two hundred pounds*:

Só, God bléss the Spécial Júry! | príde and jóy of Énglish gróund,
A'nd the háppy lánd of E'ngland, | whére true jústice dóes abóund'!
Brítish júrymén and húsbands, | lét us háil this vérdict proper:
I'f a Brítish wífe offénds you, | Brítons, yóu've a ríght to whóp her.

Während der katalektische jambische Tetrameter wegen des Fehlens der letzten Hebung ein siebentaktiger Vers ist, bleibt also der katalektische trochäische Tetrameter, der nur die letzte Senkung einbüßt, die vorangehende Hebung aber bewahrt, ein achttaktiger.

Aus Reimpaaren dieser Art entstehen, wenn sie strophisch aufgelöst werden, Strophen von der Form $^{a\smile bc\smile b}_{4}$, $^{d\smile e\smile f\smile e\smile}_{4}$, oder bei Auflösung mittelst eingeflochtener Reime die Strophenformen $^{a\smile ba\smile b}_{4}$ bei wechselnden stumpfen und klingenden Endungen und $^{a\smile b\smile a\smile b\smile}_{4}$ bei nur klingenden Endungen. In beiden Fällen bleibt der achttaktige Rhythmus für das Gehör entschieden gewahrt.

Dies ist jedoch nicht mehr der Fall in einer anderen achttaktigen trochäischen Versart, in welcher nicht nur die Senkung des achten, sondern auch diejenige des vierten Taktes ausfällt, wie in folgenden Versen von S w i n b u r n e (*A Midsummer Holiday,* S. 132):

Scárce two húndred yéars are góne, | ánd the wórld is pást awáy
A's a nóise of bráwling wínd, | ás a flásh of bréaking fóam,
Thát behéld the sínger bórn | whó raised úp the déad of Róme;
A'nd a míghtier nów than hé | bíds him tóo rise úp to-dáy:

und natürlich noch weniger, wenn derartige Verse durch eingeflochtenen Reim aufgelöst werden zu Strophen von der Form $^{abab}_{4}$. Auch bei Auflösung des achttaktigen trochäischen Tetrameters, sowohl der zuerst genannten Hauptart, wie der obigen Nebenform, durch leoninischen Reim erhält der Rhythmus wegen der raschen Wiederkehr des Reims einen viertaktigen Klang.

§ 174. Der s i e b e n t a k t i g e t r o c h ä i s c h e V e r s ist theoretisch entweder als brachykatalektischer Tetrameter bei

klingender Endung oder als hyperkatalektischer Trimeter bei stumpfer Endung zu bezeichnen.

Ein Beispiel der ersteren Art wurde schon früher (S. 117) citiert.

Ein correcteres Beispiel bietet der folgende Vers des nämlichen Gedichtes:

Hásten, Lórd, who árt my Hélper; | *lét thíne áid be spéedy.*

Die dort citierten Verse sind insofern incorrect, als die Cäsur an unrichtiger Stelle, nämlich innerhalb des vierten Taktes, anstatt, wie in dem obigen Beispiel, nach dem vierten Takte eintritt.

Sie veranschaulichen aber die Entstehung einer öfters vorkommenden, mittelst eingeflochtenen Reimes aus diesem Metrum hervorgehenden ungleichrhythmischen Strophe, wovon die Verse 1 und 3 trochäischen, 2 und 4 dagegen jambischen Rhythmus haben, wie z. B. in folgender Anfangsstrophe eines Gedichtes von Suckling (Poets III, 741):

Sáy, but díd you lóve so lóng?
In thrúth I néeds must bláme you:
Pássion díd your júdgment wróng,
Or wánt of réason sháme you.

Bei durchgängig stumpfen Reimen haben die Verse dieser Strophen nicht mehr, wie in der obigen, einen siebentaktigen, sondern einen vier- und dreitaktigen Klang $\left(\begin{smallmatrix}a\,b\,a\,b\\4\,3\,4\,3\end{smallmatrix}\right)$.

Der siebentaktige Rhythmus dagegen bleibt erhalten, wenn nur die dreitaktigen Halbverse stumpf endigen, die viertaktigen aber klingend bleiben, wie in folgenden Versen des Swinburne'schen Gedichtes *Clear the Way (Mids. Hol.,* p. 143):

Cléar the wáy, my lórds and láckeys, | *yóu have hád your dáy.*
Hére you háve your ánswer, Éngland's | *yéa agáinst your náy;*
Lóng enóugh your hóuse has héld you: | *úp, and cléar the wáy!*

Dies ist natürlich auch der Fall, wenn die Verse durch eingeflochtenen Reim strophisch aufgelöst werden $\left(\begin{smallmatrix}a\,b\,a\,b\\4\,3\,4\,3\end{smallmatrix}\right)$.

Häufiger als dieser correcte, entweder klingend oder stumpf endigende siebentaktige Vers ist der incorrecte, aus

einem katalektischen und einem brachykatalektischen Dimeter nach dem Vorbilde des bekannten mittellateinischen

Mihi est propositum in taberna mori

bestehende, der häufig mit jenem verwechselt wird (vgl. § 127) Folgende Anfangsstrophe eines Gedichtes von Suckling (Poets III, 471) möge dieses Metrum in seiner genauen neuenglischen Nachbildung veranschaulichen:

O'ut upón it, I' have lóved | thrée whole dáys togéther;
A'nd am líke to lóve three móre, | íf it próve fair wéather.

Obwohl langzeilig reimend, ist die Strophe in der Ausgabe doch, wie wohl alle derartigen Strophen, kurzzeilig gedruckt $(\substack{a\,b\smile c\,b\smile\\ 4\,3\quad 4\,3})$. Noch häufiger begegnen kurzzeilig durchgereimte Strophen dieser Art $(\substack{a\,b\smile a\,b\smile\\ 4\,3\quad 4\,3})$, sowie auch die weitere Abart mit lauter stumpfen Reimen: $\substack{a\,b\,a\,b\\ 4\,3\,4\,3}$.

§ 175. Der sechstaktige trochäische Vers kommt namentlich in neuerer Zeit vor, und zwar sowohl in akatalektischer (klingend endigender), als katalektischer (stumpf endigender) Gestalt, z. B. bei Swinburne in *The Last Oracle (Poems and Ballads* II, 1):

Dáy by dáy thy shádow | shínes in héaven beholden,
E'ven the sún, the shíning | shádow óf thy fáce:
Kíng, the wáys of héaven | befóre thy féet grow gólden;
Gód, the sóul of éarth | is kíndled wíth thy gráce.

Correcter Weise sollte die Cäsur nach dem dritten Takt, wie im ersten Verse, eintreten; gewöhnlich aber findet sie sich im dritten Takt, wodurch dies Metrum wieder und natürlich auch die aus solchen Versen mittelst eingeflochtenen Reimes hervorgehenden Strophen einen ungleichrhythmischen Charakter annehmen, wie z. B. die folgende bei Th. Moore (II, 261):

A'll that's bríght must fáde, —
The bríghtest stíll the fléetest;
A'll that's swéet was máde,
Bút to be lóst when swéetest.

Bei durchgehends stumpfen Reimen bleibt in derartigen ungleichrhythmischen Strophen der sechstaktige Rhythmus ebenso wohl erhalten, als wenn Verse wie der zuerst citierte *(Day by day* etc.) durch eingeflochtenen Reim strophisch aufgelöst werden $(a\smile b\smile a\smile \underset{3}{b}\smile)$ oder auch, wenn sie in der

zweiten Hälfte stumpf endigen ($^{a\smile b\,a\smile b}_{3}$), während die Verse einen dreitaktigen Klang annehmen, wenn die erste Hälfte stumpf, die zweite klingend endigt oder natürlich auch, wenn beide stumpf endigen wegen der durch die fehlende Senkung eintretenden Pause, so z. B. bei Th. Moore (II, 171):

Whíle I tóuch the stríng,
Wréathe my bróws with láurel,
Fór the tále I síng
Hás, for ónce, a móral.

§ 176. Der fünftaktige trochäische Vers kommt gleichfalls sowohl akatalektisch (klingend endigend) als auch katalektisch (stumpf endigend) vor und wird in beiderlei Gestalt wechselnd strophisch gebunden, so z. B. bei Felicia Hemans *O ye voices* (VII, 57):

O' ye vóices róund my ówn hearth sínging!
A's the wínds of Máy | to mémory swéet,
Míght I yét retúrn, | a wórn heart bríngìng,
Wóuld those vérnal tónes | the wánderer gréet?

Selbstverständlich werden solche Verse auch bloß stumpf oder bloß klingend reimend strophisch verwendet.

Die Cäsur ist, ähnlich wie bei dem fünftaktigen jambischen Verse, gewöhnlich entweder nach dem zweiten oder dritten Takt (dann aber im Gegensatz zu jenem hier klingend) oder, was meistens der Fall ist, im zweiten oder dritten Takt (dann aber hier stumpf).

In seltenen Fällen wird dies Metrum auch reimlos verwendet, so von Rob. Browning in *One word more* (V, 313—321), mit durchgehends klingenden Endungen, gelegentlichen *run-on lines* und infolge dessen noch mehr wandelbarer Cäsur. Eine Probe s. Metrik II, § 217.

§ 177. Der viertaktige trochäische Vers, in seinem Verhältnis zum acht- und siebentaktigen Vers bereits oben besprochen. ist das verbreitetste unter allen trochäischen Metren. Er begegnet gleichfalls, sowohl klingend als auch stumpfendigend, und zwar entweder mit wechselnden Reimen dieser Art oder bloß klingend oder auch bloß stumpf reimend, nicht nur strophisch gebunden, sondern auch in unstrophischer Folge. Auf letztere Art z. B., mit nur klingenden Reimen, bei Shakspere im *Tempest,* Act IV, Sc. 1, vv. 106—109:

Hónour, ríches, márriage-bléssing,
Lóng contínuance, ánd incréasing,
Hóurly jóys be stíll upón you!
Júno síngs her bléssings ón you. etc.,

mit nur stumpfen Reimen in *Love's Labour's Lost* IV, 3, 101:

O'n a dáy — aláck the dáy! —
Lóve, whose mónth is éver Máy,
Spíed a blóssom pássing fáir
Pláying ín the wánton áir.

Wie im fünftaktigen Verse kann auch hier die Cäsur, wenn sie überhaupt vorkommt, an verschiedener Stelle eintreten; meistens findet sie sich nach dem zweiten Takt oder innerhalb desselben.

Gewöhnlich wird dies Metrum in unstrophischen Gedichten so verwendet, dass stumpf und klingend reimende Verspaare willkürlich wechseln (Beispiele s. Metrik, II, § 218), bei strophischer Verwendung in den früher (S. 239) erwähnten Bindungen.

Auch dies Metrum kommt in reimloser Gestalt und nur klingend endigend vor in Longfellows *Song of Hiawatha,* woselbst ebenfalls die *run-on lines* viel häufiger begegnen als in den entsprechenden gereimten Versen.

§ 178. Der dreitaktige trochäische Vers, sowohl der klingend als auch der stumpf reimende, ist schon oben (§§ 174, 175) hinsichtlich seiner Ableitung aus dem siebentaktigen wie aus dem sechstaktigen Verse mittelst eingeflochtenen Reimes besprochen worden.

Aus dem letztgenannten Metrum ist er auch durch Auflösung desselben mittelst leoninischen Reimes (vgl. § 210, 3) abzuleiten, wie dies z. B. die folgenden, paarweise reimenden Verse des Gedichtes Nr. XII in *The Passionate Pilgrim* veranschaulichen:

A'ge, I dó abhór thee,
Yóuth, I dó adóre thee;
Yóuth ís fúll of spórt,
A'ge's bréath is shórt.

§ 179. Zweitaktige trochäische Verse kommen gewöhnlich zwischen längeren Versen ungleichmetrischer Strophen, ganz vereinzelt aber auch in selbständiger Ver-

wendung zu Strophen oder Gedichten verbunden vor. So begegnen klingend reimende Verse dieser Art, die ihrer Entstehung nach als durch leoninischen Reim aufgelöste Viertakter angesehen werden können, bei Dodsley (*Poets* XI, 112) als zusammenhängender Strophentheil:

Lóve comméncing,
Jóys dispénsing;
Béauty smíling,
Wít begúiling;

und stumpf reimende bei Pope (?) in einem kleinen Gedicht, betitelt *To Quinbus Flestrin, the Man-Montain* (S. 481):

I'n a máze,
Lóst, I gáze,
Cán our éyes
Réach thy síze?
Máy my láys
Swéll with práise, etc.

§ 180. Eintaktige trochäische Verse sind wohl nur zwischen längeren Versen ungleichmäßiger Strophen oder allenfalls als Strophentheile anzutreffen, wie z. B. die folgenden in einer Strophe von Addisons Oper *Rosamund* (Act I, Sc II, S. 38):

Túrning,
Búrning,
Chánging,
Ránging.

Sogar ein aus einer einzigen, selbstverständlich dann betonten Silbe bestehender Vers ist öfters anzutreffen bei Swinburne, so in dem aus trochäischen Versen bestehenden Gedicht *A Dead Friend* (*A Century of Roundels*, S. 12—14):

Góne, O géntle héart and trúe,
Fríend of hópes forgóne,
Hópes and hópeful dáys with yóu,
Góne?

Alle diese trochäischen Versarten haben das miteinander gemein, dass sie, abgesehen von der Wandelbarkeit der Cäsur in den längeren, sehr regelmäßig gebaut sind und nur sehr wenige, meist nur in leichten Silbenverschleifungen bestehende rhythmische Freiheiten aufweisen.

KAPITEL 3.

Jambisch-anapästische und trochäisch-daktylische Metra.

§ 181. Der jambisch-anapästische Rhythmus ist schon beim vierhebigen, aus der alliterierenden Langzeile hervorgegangenen Verse berührt worden (vgl. § 64), der gegen Ausgang der mittelenglischen und zu Beginn der neuenglischen Zeit unter dem zunehmenden Einfluss der gleichtaktigen Metra einen mehr oder weniger regelmäßigen, jambisch-anapästischen Rhythmus annahm.

Unter dem Einfluss der um die Zeit sich vollziehenden principiellen Scheidung steigender und fallender Rhythmen wurde der gleichtaktige Klang dieses modernen vierhebigen Metrums, der ihn von dem ungleichtaktigen, vorwiegend auf den vier Hebungen beruhenden Bau der alt- und mittelenglischen alliterierenden oder auch nicht alliterierenden Langzeile unterscheidet, wesentlich befestigt, so dass der Rhythmus desselben nun oftmals, wenn auch keineswegs immer, in einer regelmäßigen Folge jambisch-anapästischer Takte verläuft.

Ferner ist aber bemerkenswert, dass erst in neuenglischer Zeit die übrigen aus dem jambischen Rhythmus bekannten Versarten, der acht-, sieben-, sechs-, fünf-, drei-, zweitaktige Vers, sowohl in jambisch-anapästischen als auch in trochäisch-daktylischen Rhythmen nachgebildet werden. Freilich geschah dies, obwohl der alte Metriker Puttenham allerdings viertaktige daktylische Verse citiert und der im wesentlichen daktylisch verlaufende Hexameter schon damals in englischer Sprache nachgebildet wurde, für die meisten übrigen dreisilbig steigenden und fallenden Metren, von dem septenarischen abgesehen, doch erst Ende des 18. und im Laufe des 19. Jahrhunderts. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, dass in manchen Fällen, namentlich in den acht-, vier- und zweitaktigen Versen dieser Art, also in solchen, die dem alten vierhebigen Verse verwandt sind, der steigende und fallende Rhythmus nicht immer strenge von einander geschieden werden, sondern sich öfters vermischen, respective ergänzen.

I. Jambisch-anapästische Verse.

§ 182. Achttaktige, langzeilig reimende, jambisch-anapästische Verse dürften kaum nachzuweisen sein. Doch liegen sie vor in folgender vierzeiligen, aus viertaktigen Versen bestehenden Strophe von R. Burns, *The Chevalier's Lament* (S. 343):

The smáll bīrds rejóice in the grēen lēaves retúrning,
The múrmuring stréamlet winds cléar thro' the vále;
The háwthorn trees blów in the déws of the mórning,
And wíld scatter'd cówslips bedéck the grēen dāle.

Hier beginnt jede der beiden Perioden mit einem Jambus und verläuft dann weiter in Anapästen, da sich der klingende Schluss des ersten, respective dritten Verses und der jambische Anfang des zweiten, respective vierten zu einem Anapäst ergänzen.

In einem Gedicht Swinburnes (Poems II, 144) ergänzen sich viertaktige anapästische und daktylische Verse in regelmäßiger Folge zu anapästischen Perioden:

For a dáy and a níght Love sáng to us, pláyed with us,
Fólded us róund from the dárk and the líght; etc.

Andere, weniger correcte Versverbindungen dieser Art s. Metrik II, § 225.

§ 183. Der siebentaktige jambisch-anapästische Vers kommt, wie es scheint, langzeilig, und zwar stumpf reimend nur in neuester Zeit öfters vor bei Swinburne, so u. a. in *The Death of Richard Wagner (A Century of Roundels,* S. 30*)*, wovon die mittelste Strophe hier folgt:

As a vísion of héaven from the hóllows of ócean, | that nóne but a gód might sée,
Rose óut of the sílence of thíngs unknówn | of a présence, a fórm, a míght,
And we héard as a próphet that héars Gōd's méssage | agáinst him, and máy not flée.

Bemerkenswert ist der regelmäßig im Versschluss eintretende Jambus oder Spondäus, der übrigens auch öfters im Innern des Verses vorkommt, sowie die Willkür in der Behandlung der Cäsur, die keineswegs immer, wie in v. 2, nach septenarischer Art nach dem vierten Takt, sondern manch-

mal an anderen Versstellen, wie z. B. in v. 1 und 3 als klingende Cäsur im fünften Takt, vorkommt.

Häufiger begegnet dies septenarische Metrum in kurzzeilig aufgelöster Gestalt (daher mit fester stumpfer Cäsur), so schon bei dem Earl of Dorset in einem *Song to Chloris* (Poets VII, 513):

Ah! Chlóris, 'tis tíme to disárm your bright éyes,
And lay bý those térrible glánces;
We líve in an áge that's more cívil and wíse,
Than to fóllow the rúles of románces.

Im selben Rhythmus, nur künstlerisch variiert (vgl. Metrik II, § 226), ist Charles Wolfes berühmtes Gedicht *The Burial of Sir John Moore* geschrieben. Die nämliche Versart begegnet auch mit stumpfen Reimen.

§ 184. Der sechstaktige jambisch-anapästische Vers, der öfters aber so gebaut ist, dass der jambische (respective spondeische) Rhythmus den anapästischen zurückdrängt, begegnet manchmal bei neueren Dichtern, wie Tennyson, *The Grandmother, Maud* u. a., R. Browning, *Abt Vogler,* Eliz. Barr.-Browning, *Confessions,* Swinburne, *Hymn to Proserpine* u. s. w.

Die folgenden Verse aus Tennysons *Maud* mögen dieses von den einzelnen Dichtern infolge des schwankenden Verhältnisses von jambischen und trochäischen Takten zu einander sehr verschiedenartig behandelte Metrum (vgl. Metrik II, § 227) näher veranschaulichen:

Did he flíng himself dówn? who knóws? | for a vást speculátion had fáil'd,
And éver he mútter'd and mádden'd, | and éver wánn'd with despáir,
And óut he wálk'd when the wínd | like a bróken wórldling wáil'd,
And the flýing góld of the rúin'd wóodlands | dróve thro' the áir.

Die Cäsur ist auch hier wieder stumpf nach dem dritten Takt, wie in vv. 1 und 3, und klingend, wie in v. 2 im vierten und in v. 4 im fünften, also durchaus schwankend und wandelbar. Die Reime sind meistens stumpf, können aber auch klingend sein, wie u. a. in dem oben genannten Gedicht von Eliz. Barr.-Browning, während die Verse

in demjenigen Swinburnes, obwohl langzeilig gedruckt, durch eingeflochtene stumpfe und klingende Reime kurzzeilig aufgelöst sind.

§ 185. Auch der fünftaktige jambisch-anapästische Vers kommt erst in neuerer Zeit bei den vorhin genannten Dichtern vor, so u. a. paarweise reimend bei Eliz. Barr.-Browning in *The Daughters of Pandarus; Version II* (vol. IV, 200):

So the stórms bore the dáughters of Pándarus | óut into thráll —
The góds slew their párents; | the órphans were léft in the háll.
And there cáme, to féed their young líves, Aphrodíte divíne,
With the íncense, the swéet-tasting hóney, the swéet-smelling wíne.

Der Rhythmus ist hier fast ganz anapästisch; die Cäsur kommt an den verschiedensten Versstellen stumpf und klingend vor. Der Versausgang ist durchgängig stumpf, so auch bei R. Browning, *Saul* (III, 146—196), aber mit vielen *run-on lines.*

In anderer Behandlungsweise besteht dies Metrum aus einem Anapäst zu Anfang nebst folgenden Jamben, wie bei Swinburne in *A Word from the Psalmist (A Midsummer Holiday* S. 176*)*:

But a lóuder | thán the Chúrche's écho | thúnders
In the éars of mén | who máy not chóose but héar;
And the héart in hím | that héars it léaps and wónders,
With triúmphant hópe | astónished, ór with féar;

oder es hat einen jambisch, respective spondeisch beginnenden und endenden, in der Mitte aber gewöhnlich anapästisch verlaufenden Rhythmus, wie in desselben Dichters *The Seaboard* (ib. S. 3):

The séa is at ébb, | and the sóund of her útmost wórd,
Is sóft at the léast wāve's lápse | in a stíll smāll réach.
From báy into báy, | on quést of a góal deférred,
From héadland éver to héadland | and bréach to bréach,
Where éarth gives éar | to the méssage that áll days préach.

In *A Century of Roundels*, S. 1 etc., gebraucht Swinburne dies Metrum, welches auch in Tennysons *Maud* begegnet, mit wechselnden klingenden und stumpfen Endungen.

§ 186. Der viertaktige jambisch-anapästische Vers ist im wesentlichen mit dem früher (§ 64) besprochenen, aus der alliterierenden Langzeile hervorgegangenen vierhebigen Verse identisch, nur dass er, wie oben bemerkt, in neuerer Zeit einen noch regelmäßigeren, gewöhnlich mit einem Jambus beginnenden und dann trochäisch verlaufenden, gleichtaktigen Rhythmus angenommen hat, wie u. a. auch in der oben (§ 182) zur Veranschaulichung des achttaktigen Verses citierten Burns'schen Strophe.

Gelegentlich hat diese Versart aber auch einen fast ganz anapästischen Bau, wie u. a. bei Th. Moore, *In the Morning of Life* (II, 194):

In the mórning of lífe, | when its cáres are unknówn,
And its pléasures in áll | their new lústre begín,
When we líve in a bríght-beaming | wórld of our ówn,
And the líght that surróunds us | is áll from withín:

oder auch einen mehr jambischen, mit gelegentlichen Anapästen untermischten, wie in Th. Moores *You remember Ellen* (II, 161):

You remémber E'llen, | our hámlet's príde,
How méekly she bléssed | her húmble lót,
When the stránger, Wílliam, | had máde her his bríde,
And lóve was the líght | of her lówly cót.

Verse dieser Art, die in ihrem Bau am meisten an die älteren, vierhebigen Verse erinnern, sind es, die sich, wie früher (§§ 64, 124) erwähnt, gern in den erzählenden Dichtungen von Coleridge, W. Scott und Byron mit viertaktigen Versen freierer Bauart mischen.

§ 187. Der dreitaktige jambisch-anapästische Vers ist nach Analogie des entsprechenden viertaktigen oder vielleicht des durch eingeflochtenen Reim daraus hervorgegangenen zweitaktigen entstanden und kommt schon bei Th. Tusser, *Five Hundred Points of Good Husbandry,* vor (vgl. Guest II, S. 251):

What lóokest thou hérein to háve?
Fíne vérses thy fáncy to pléase?
Of mány my bétters that cráve;
Look nóthing but rúdeness in thése.

Das nämliche Metrum, in welchem gewöhnlich auf den ersten jambischen Takt zwei Anapäste folgen, begegnet bei

N. Rowe, Shenstone, Th. Moore u. A., öfters auch mit wechselnden klingenden und stumpfen Endungen.

§ 188. Der zweitaktige jambisch-anapästische Vers ist aus dem entsprechenden viertaktigen, respective vierhebigen (wie schon in den mittelenglischen *bob wheel*-Strophen) durch eingeflochtenen oder leoninischen Reim hervorgegangen und scheint in neuenglischer Zeit ebenfalls bei Th. Tusser zuerst wieder vorzukommen, wie folgende Probe zeigen möge:

If húsbandry brággeth
To gó with the bést,
Good húsbandry bággeth
Up góld in his chést.
Ill húsbandry lóseth
For lácke of good fénce,
Good húsbandry clóseth
And gáineth the pénce.

Dies Metrum, welches u. a. bei Gay, Goldsmith, aber auch bei neueren Dichtern, wie W. Scott, Th. Moore, Longfellow, R. Browning begegnet, ist gleichfalls so gebaut, dass auf den ersten jambischen Takt ein anapästischer folgt, und zwar entweder mit wechselnden klingenden und stumpfen Reimen, wie oben, oder mit klingenden und stumpfen in beliebiger Folge, was das Gewöhnliche ist.

§ 189. Der eintaktige jambisch-anapästische Vers, der in mittelenglischen *bob-verse*-Strophen gelegentlich zu finden ist, begegnet auch in neuenglischer Zeit nur als Bestandtheil ungleichmetrischer Strophen, wie z. B. in der folgenden Halbstrophe des Shelley'schen Gedichts *Autumn* (III, 65):

The chíll rāin is fálling, the nípt wōrm is cráwling,
The rívers are swélling, the thúnder is knélling
For the yéar;
The blíthe swállows are flówn, and the lízards each góne
To his dwélling.

Auch die Verse in Shaksperes *Midsummer-Night's Dream* III, 2, 448—463, bestehen, von den längeren viertaktigen trochäischen Schlussversen der Halbstrophen abgesehen, unseres Erachtens aus solchen Versen, deren jambisch-anapästischer Charakter namentlich durch ein Reimpaar wie *When thou wákest : Thou tákest* veranschaulicht wird (vgl. Metrik II, § 232).

II. Trochäisch-daktylische Metra.

§ 190. Die trochäisch-daktylischen Verse kommen viel seltener vor als die jambisch-anapästischen und sind uns, obwohl sie sämmtlich nachweisbar sind, zum Theil doch nur als von englischen oder amerikanischen Metrikern verfasste theoretische Beispiele bekannt geworden. Theoretisch sollte der akatalektische daktylische Vers in gereimter Gestalt stets dreisilbige, also gleitende oder wenigstens klingende Cäsur und Endung haben. Thatsächlich aber haben auch diese Versarten ebenso häufig oder vielleicht häufiger stumpfe Cäsuren und Reime.

Der achttaktige trochäisch-daktylische Vers begegnet, gelegentlich mit jambisch-anapästischen wechselnd, bei Longfellow in *The Golden Legend* IV *(Prince Henry and Elsie,* p. 249—251), wie folgende Verse veranschaulichen mögen:

Elsie:

Ó'nward and ónward the híghway rúns || *to the dístant*
cíty, | *impátiently béaring*
Tídings of húman jóy and disáster, || *of lóve and of háte,* |
of dóing and dáring!

Prince Henry:

This lífe of óurs | *is a wíld aeólian hárp* | *of mány a*
jóyous stráin.,
But únder them áll there rúns | *a lóud perpétual wáil,* |
as of sóuls in páin.

Elsie:

Fáith alóne can intérpret lífe, || *and the héart that áches*
and bléeds with the stígma
Of páin, | *alóne bears the líkeness of Chríst,* || *and cán*
comprehénd its dárk enígma.

Die Verse sind also sehr frei gebaut, namentlich hinsichtlich der Cäsur, die gewöhnlich im vierten Takt eintritt, stumpf im Vers 1, 5, 6, klingend im Vers 2, so dass, wie dies meistens in diesen Versarten der Fall ist, die zweite Vershälfte einen jambisch-anapästischen Rhythmus hat. Die meisten Verse haben außerdem noch Nebencäsuren an verschiedenen Stellen. Jambisch-anapästische Verse, wie der

dritte, vierte und sechste, sind in erheblicher Minderzahl. Die Reime sind klingend und stumpf, aber nicht, wie obige kurze Probe vermuthen lassen könnte, regelmäßig wechselnd.

§ 191. Der siebentaktige trochäisch-daktylische Vers möge durch das folgende, *The Grammar of English Grammars* von Goold Brown entnommene (S. 880) theoretische Beispiel veranschaulicht werden:

O'ut of the kíngdom of Chríst shall be gáthered, | by ángels o'er Sátan victórious,
A'll that offéndeth, that líeth, that fáileth | to hónour his náme ever glórious.

Stumpf reimende Verse dieser Art begegnen, allerdings als Kurzzeilen gedruckt, in einem Liede von Rob. Burns (S. 217):

Whére are the jóys I have mét in the mórning, | that dánc'd to the lárk's early sáng?
Whére is the péace that awáited my wánd'ring | at évening the wíld woods amáng?

§ 192. Der sechstaktige trochäisch-daktylische Vers möge hier zunächst auch durch ein theoretisches, streng daktylisches, noch dazu durch eingeflochtene Reime aufgelöstes Beispiel aus Goold Brown (S. 880) vorgeführt werden:

Tíme thou art éver in mótion, | on whéels of the dáys, years and áges;
Réstless as wáves of the ócean, | when E'urus or Bóreas ráges.

Gewöhnlich kommt dies Metrum in Verbindung mit jambisch-anapästischen Versen vor, so z. B. in dem früher (§ 184) citierten, vorwiegend in letzterer Versart geschriebenen Gedicht *Confessions* (III, 60) von Eliz.-Barr.-Browning:

Fáce to fáce in my chámber, | my sílent chámber, I sáw her:
Gód and shé and I ónly, | there I' sate dówn to dráw her
Sóul through the cléfts of conféssion, — | Spéak, I am hólding thee fást,
As the ángel of résurréction | shall dó it át thee lást!

§ 193. Der fünftaktige trochäisch-daktylische Vers begegnet bei Swinburne öfters in seinem *Century of Roundels,* so z. B. S. 5:

Súrely the thóught | *in a mán's heart hópes or féars*
Nów that forgétfulness | *néeds must hére have strícken*
A'nguish, | *and swéetened the séaled-up spríngs* | *of tears.* etc.

Die Verse beginnen sämmtlich mit zwei Daktylen und verlaufen dann trochäisch. Die Cäsur ist wandelbar in Vers 1, stumpf im zweiten, in Vers 2 gleitend nach dem zweiten, in Vers 3 Doppelcäsur: klingend im ersten und stumpf im vierten Takt. Die Reime sind wieder stumpf und klingend.

§ 194. Der viertaktige trochäisch-daktylische Vers, den schon Puttenham kennt (S. 140), ist öfters anzutreffen, vereinzelt reimlos, wie bei Rob. Southey in *The Soldier's Wife* (II, 140, vgl. Metrik II, § 238), gewöhnlich aber reimend, wie u. a. bei Thackeray in *The Willow Tree* (S. 211):

Lóng by the wíllow-trees | *váinly they sóught her,*
Wíld rang the móther's screams | *ó'er the grey wáter:*
Whére is my lóvely one? | *whére is my dáughter?*

Andere Beispiele, auch mit stumpfen Reimen, siehe Metrik II, § 238, darunter auch eines aus Swinburnes *Century of Roundels* mit vorwiegend trochäischem Rhythmus.

§ 195. Der dreitaktige trochäisch-daktylische Vers kommt mit klingenden Reimen vor bei R. Browning, *The Glove* (IV, 171):

Héigho, yawned óne day King Fráncis,
Dístance all válue enhánces!
Whén a man's búsy, why, léasure
Stríkes him as wónderful pléasure.

Mit stumpfen Reimen findet er sich in einem Liede von Th. Moore (II, 291):

Whére shall we búry our Sháme?
Whére, in what désolate pláce,
Híde the last wréck of a náme,
Bróken and stáin'd by disgráce?

Mit streng daktylischem Rhythmus, auch im Ausgange, begegnet er in einem von Goold Brown citierten kleinen Gedicht *To the Katydid* (vgl. Metrik II, § 239).

§ 196. Zweitaktige daktylische, respective trochäisch-daktylische Verse, aus dem entsprechenden viertaktigen

durch eingeflochtenen oder leoninischen Reim hervorgegangen, sind ziemlich oft anzutreffen, gewöhnlich allerdings mit unterbrochenem Reim (*a b c b*), also eigentlich paarweise reimende viertaktige Verse, und nur fürs Auge in zweitaktiger Anordnung gedruckt, wie bei Tennyson, *The Charge of the light Brigade* (S. 260) und bei Th. Moore, *Song* (III, 50), aber doch auch wirklich kurzzeilig reimend, und zwar sowohl mit wechselnden gleitenden und klingenden oder gleitenden und stumpfen Reimen, wie u. a. bei R. Burns, *Jamie, come try me* (S. 258) und bei Th. Hood, *The Bridge of Sighs* (S. 1):

Burns:

I'f thou should ásk my love,
Cóuld I dený thee?
I'f thou would wín my love,
Jámie, come trý me.

Th. Hood:

O'ne more Unfórtunate,
Wéary of bréath,
Rashly impórtunate
Góne to her déath!

als auch mit durchgehends stumpfen Reimen, wie bei Thackeray in *The Mahogany Tree* (S. 51), oder auch in Anlehnung an die alte, vierhebige, alliterierende Langzeile reimlos, wie bei Longfellow in *The Saga of King Olaf I* (S. 546):

Thackeray:

Chrístmas is hére:
Wínds whistle shríll,
I'cy and chíll,
Líttle care wé:
Líttle we féar
Wéather withóut,
Shéltered abóut
The Mahógany Trée.

Longfellow:

I' am the Gód Thor,
I' am the Wár God,
I' am the Thúnderer!
Hére in my Nórthland,
My fástness and fórtress,
Réign I for éver!
Hére amid ícebergs
Rúle I the nátions.

§ 197. Eintaktige daktylische Verse dürften nur in ungleichmetrischen Strophen anzutreffen sein, obwohl wir davon kein Beispiel citieren können. Zwei vierzeilige Halb-

strophen in W. Scotts *Pibroch of Donald Dhu* (S. 488), von denen sich einzelne zweitaktige Verse zu Eintaktern auflösen lassen, mögen diese Versart veranschaulichen:

Cóme awáy,
Cóme awáy,
Hárk to the súmmons!
Cóme ín your
Wár-array,
Géntles and cómmons.

Fáster come,
Fáster come,
Fáster and fáster,
Chíef, vassal,
Páge and groom,
Ténant and Máster.

KAPITEL 4.

Unstrophische ungleichmetrische gereimte Versverbindungen.

§ 198. Unter unstrophischen, ungleichmetrischen, gereimten Versverbindungen verstehen wir paarweise reimende ungleichmetrische Verse, die, in der anfangs gewählten Anordnung regelmäßig wiederkehrend, zu einem Gedicht verbunden sind.

Eine derartige Versverbindung, das sogenannte *Poulter's Measure* (Alexandriner und Septenar) tauchte bereits, wie früher (§ 138) entwickelt wurde, in mittelenglischer Zeit auf und blieb bis jetzt in Verwendung. Da es zeitweilig ziemlich populär war, so wurde es in neuenglischer Zeit auch in anderen Versarten nachgebildet.

Als die gebräuchlichste Abart dieses Metrums ist diejenige Form desselben anzusehen, in welcher die Verse einen jambisch-anapästischen Rhythmus haben und dann gewöhnlich als Kurzverse gedruckt sind, wie z. B. in einem Gedicht von Charles Kingsley:

When I' was a gréenhorn and yóung,
And wónted to bé and to dó,
I púzzled my bráins about chóosing my líne,
Till I fóund out the wáy that things gó.

Vor ihm hatte auch schon Rob. Burns ein Lied in diesem Metrum gedichtet: *Here's a Health to them that's awa* (S. 245) und Ende des XVII. Jahrhunderts Philips einen *Bachanalian Song* (Poets VI, 560).

In dem nämlichen Metrum bewegen sich die *Nonsense Rhymes* von Edward Lear *(Book of Nonsense,* London, Routledge, 1843) und viele humoristische, durch die Tradition fortgepflanzte „Vierzeilige“ ähnlicher Art, die sich in der Regel mehr durch grobkörnigen Humor als durch Decenz auszeichnen.

Eine seltener vorkommende, aus trochäischen Versen bestehende Abart begegnet nur vereinzelt bei Leigh Hunt, so in *Wealth and Womanhood* (S. 277):

Háve you séen an héiress ín her jéwels móunted,
Tíll her wéalth and shé seem'd óne, ánd she míght be cóunted?
Háve you séen a bósom wíth one róse betwíxt it?
And díd you márk the gráteful blúsh, whén the brídegroom fíx'd it.

§ 199. Von sonstigen ungleichmetrischen Versverbindungen begegnen namentlich solche, die in einem Gliede aus einem fünftaktigen, in dem anderen aus einem vier-, drei- oder zweitaktigen Verse bestehen, öfters, namentlich bei Ben Jonson, so u. a. fünf- und viertaktige Verse in seiner Übersetzung von *Ode XI, Book V* des Horaz (*Poets* IV, 596):

Háppy is hé, that fróm all búsiness cléar,
A's the old ráce of mánkind wére,
Wíth his own óxen tílls his síre's left lánds,
And ís not ín the úsurer's bánds;
Nor sóldier-líke, stárted with róugh alárms,
Nor dréads the séa's enráged hárms. etc.

In umgekehrter Reihenfolge verwendet er diese Verse *Ode* I, *Book* IV (ib. 597). Bei Wordsworth in dem Gedicht *Gipsies* (IV, 68) begegnen sie in paarweiser Folge: $\overset{aabbccdd}{\scriptstyle 5\;4\;5\;4}$ etc., doch nicht strophisch gegliedert.

Fünf- und dreitaktiger Verse $\overset{aabbccdd}{\scriptstyle 53535353}$ etc. bedient sich Ben Jonson in *The Forest,* XI. Epode (Poets VI, S. 555/6) und in umgekehrter Folge ($\overset{aabbcc}{\scriptstyle 353535}$ etc.) *Epigrams* (Poets IV, 546).

Die Verbindung von fünf- und zweitaktigen Versen kommt, wie es scheint, auch bei neueren Dichtern vor, so bei W. S. Landor in *Miscellanies* CLXXV (II, 649):

Néver may stórm thy péaceful bósom véx,
Thou lóvely E'xe!
O'er whóse pure stréam that músic yésternight
Pour'd frésh delíght,
And léft a vísion for the éye of Mórn
To láugh to scórn. etc.

In gekreuzter Reimstellung mit wechselnden stumpfen und klingenden Reimen begegnen sie bei Eliz. Barr.-Browning in *A Drama of Exile* (I, 12), reimend $a_5\text{-}b_2\,a_5\text{-}b_2\,c_5\text{-}d_2\,c_5\text{-}d_2$ etc., und bei Rob. Browning in *A Grammarian's Funeral* (IV, 270), reimend $a_5 b_2\text{-}a_5 b_2\text{-}c_5 d_2\text{-}c_5 d_2\text{-}$ etc.

§ 200. Vier- und zweitaktige, kreuzweise stumpf und klingend reimende Verse kommen vor bei Ben Jonson, *Epigrams* CXX (Poets IV, 545), jambisch-anapästische in gleicher Bindung bei Rob. Browning, *Prospice* VI, 152.

Bei dem nämlichen Dichter begegnen drei- und zweitaktige jambisch-anapästische, nach der Formel $a_3\text{-}b_2\,c_3\text{-}b_2\,d_3\text{-}e_2\,f_3\text{-}e_2$ reimende Verse in *The Englishman in Italy* (IV, 186):

Fortú, Fortú, my belóved one,
Sit hére by my síde,
On my knées put up bóth little féet!
I was súre, if I tríed, etc.

Bei Eliz. Barr.-Browning findet sich dies Metrum, welches auch als fünftaktige, jambisch-anapästische Reimpaare angesehen werden könnte, durch eingeflochtenen Reim nach der Formel $a_3\text{-}b_2\,a_3\text{-}b_2\,c_3\text{-}d_2\,c_3\text{-}d_2$ etc. aufgelöst, in *A Drama of Exile* (I, 3). Andere Beispiele für diese verschiedenen Versverbindungen s. Metrik II, §§ 244—248.

In großer Mannichfaltigkeit begegnen ungleichmetrische fortlaufende Versverbindungen in den später (Buch II, Abschnitt II, *B*, Kapitel 3) zu betrachtenden unstrophischen Oden.

KAPITEL 5.

Nachbildungen und Nachahmungen antiker Vers- und Strophenarten.

§ 201. Unter den in englischer Sprache versuchten Nachbildungen antiker Vers- und Strophenarten ist der englische Hexameter das wichtigste Metrum. In seiner

Entwicklungsgeschichte lassen sich zwei Epochen unterscheiden: diejenige der ersten Einführung in die englische Poesie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und diejenige seiner Wiederbelebung im 18. Jahrhundert.

Eingeführt wurde er in die englische Dichtkunst von Gabriel Harvey (1545—1630), der in seinem *Encomium Lauri* den Versuch machte, den altclassischen quantitierenden Vers in der accentuierenden englischen Sprache unter möglichster Beobachtung der Quantität der Silben nachzubilden. An ihn schlossen sich an Sir Philip Sidney mit einigen in diesem Metrum geschriebenen poetischen Abschnitten in seiner *Arcadia*, Stanyhurst (1545—1618), der die vier ersten Bücher Virgils in quantitierenden Hexametern übersetzte, Abrah. Fraunce, der 1591 Virgils *Alexis* und der Metriker Wm. Webbe, der dessen *Georgica* und zwei Ecloge gleichfalls in quantitierenden Hexametern übersetzte, Versuche, die wegen der Schwierigkeit, die englische Sprache quantitierend zu behandeln, nur wenig Erfolg hatten. Doch auch der mehr accentuierend und daher geschickter gebaute Hexameter Robert Greene's, der sich dieses Metrums in einigen kleineren Dichtungen bediente, blieb ohne Nachfolge, und so gerieth es während der Revolutionszeit ganz in Vergessenheit.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde es neu belebt von einem anonymen Übersetzer der ersten und vierten Ecloge Virgils. Doch nahmen erst zu Ende des 18. Jahrhunderts die Hexameter-Dichtungen einen neuen Aufschwung durch das Studium der deutschen Dichtung, namentlich der Klopstock'schen Messiade, woraus einzelne Abschnitte von William Taylor (1765—1836) im Metrum des Originals ins Englische übersetzt wurden. Dieser schrieb auch einzelne Stellen aus dem *Ossian* in englische Hexameter um (veröffentlicht im Juni 1796 im *Monthly Magazine*) und hob hervor, dass der Hexameter in der Behandlung der Deutschen, nämlich in accentuierender Nachbildung und mit Substituierung des Trochäus für den Spondeus, in der englischen Sprache ebenfalls verwendbar sei. Coleridge schrieb um diese Zeit einige kleinere Gedichte, wie *Hymn to the Earth, Mahomet* etc., und Southey verfasste namentlich seine Dichtung *A Vision of Judgment* in diesem Metrum.

Aber erst Mitte des 19. Jahrhunderts kam der englische Hexameter thatsächlich etwas mehr in Aufschwung und wurde gepflegt theils in Übersetzungen aus dem Deutschen, unter denen die bisher mindestens fünfmal (zuerst Oxford 1850 von Cochrane) übersetzte Goethe'sche Dichtung „Hermann und Dorothea" den ersten Rang einnimmt, theils in Übertragungen classischer Dichtungen, besonders Homers und Virgils, theils endlich in Originalgedichten, unter denen aber nur diejenigen des Amerikaners Longfellow, namentlich dessen *Evangeline* und *The Children of the Lord's Supper,* wirklich populär geworden sind.

§ 202. Der Hexameter ist bekanntlich ein sechsfüßiger, katalektischer Vers, der aus fünf aufeinanderfolgenden Daktylen bestehen kann, während der letzte Fuß um eine kurze Silbe verkürzt ist. Doch ist die Freiheit gestattet, — und eben dadurch wird die größte Mannichfaltigkeit im Rhythmus dieses Verses erzeugt —, dass an allen Versstellen statt des Daktylus ein Spondeus eintreten kann, mit Ausnahme des fünftes Fußes, wo dies sehr selten der Fall ist, während der sechste Fuß statt des Trochäus gleichfalls den Spondeus zulässt, so dass die folgende Formel den Vers darstellt:

´⏒⏒ ´⏒⏒ ´⏒⏒ ´⏒⏒ ´⏑⏑ ´⏓

Die vielen einsilbigen Wörter in der englischen Sprache und namentlich die Armut derselben an Spondeen bilden die Hauptschwierigkeit bei der Nachbildung dieses Metrums im Englischen.

Ganz verfehlt war der auch in neuerer Zeit von Cayley (*Transactions of the Philological Society,* 1862/3, Pt. I, p. 67—85) u. a. gemachte Versuch, den Hexameter nach den Gesetzen der Quantität im Englischen nachzubilden. Als praktisch undurchführbar erwies sich auch das von Matthew Arnold (*On translating Homer*, London 1862) u. a. empfohlene und bethätigte Verfahren, den Rhythmus des Verses zu regeln nach dem Accent, aber unter Berücksichtigung der Quantität. Das einzig rationelle Verfahren war das bereits von Wm. Taylor nach dem Vorbild der Deutschen empfohlene, den Hexameter lediglich

accentuierend mit Substituierung des accentuierenden Trochäus für den Spondeus zu bilden, wie dies u. a. Sir John Herschel in seiner Homerübersetzung, Longfellow in seinen Originaldichtungen u. a. thaten.

Obwohl auch auf diese Weise manche Härten, ebenso wie im deutschen Hexameter, unvermeidlich sind, und obwohl im Englischen namentlich zahlreiche Verse vorkommen, die fast nur aus einsilbigen Wörtern bestehen, wie z. B. die folgenden in Longfellow's *Evangeline:*

Whíte as the snów were his lócks, and his chéeks as brówn as the óak leaves —
A'nd the great séal of the láw was sét like a sún on a márgin —,

so zeigen doch Stellen wie die folgenden Anfangsverse derselben Dichtung:

Thís in the fórest priméval. The múrmuring pínes and the hémlocks,
Béarded with móss, and in gárments gréen, indistínct in the twílight,
Stánd like Drúids of éld, with vóices sád and prophétic,
Stánd like hárpers hóar, with béards that rést on their bósoms.
Lóud from its rócky cáverns, the déep-voiced néighbouring ócean
Spéaks, and in áccents discónsolate ánswers the wáil of the fórest,

dass auch der englische Hexameter, ebenso wie der deutsche, bei solcher Behandlung wirklichen Wohlklangs fähig ist. Zahlreiche andere Proben früherer Hexameterdichtungen und genauere Literaturangaben s. Metrik II, §§ 249—250, sowie in der grundlegenden Abhandlung von C. Elze: Der englische Hexameter. Programm des Gymnasiums zu Dessau, 1867 (vgl. auch F. E. Schelling, Mod. Lang. Notes 1890, VII, 423—427).

§ 203. Gleichzeitig mit den wiederholt auftauchenden Versuchen, den Hexameter in die englische Poesie einzuführen, wurden auch Mitte des 16., ferner im 18. und 19. Jahr-

hundert andere antike Vers- und Strophenarten in englischer Sprache nachgebildet, so zunächst das **elegische Metrum** der Alten (Hexameter mit nachfolgendem Pentameter) u. a. von **Sidney** in der *Arcadia.* Von neueren nach accentuierter Methode gebauten Versuchen möge **Coleridge's** Übersetzung von Schillers bekanntem Distichon citiert werden:

I'n the hexámeter rises the fóuntain's sílvery cólumn,
I'n the pentámeter áye fálling in mélody báck.

In gereimten Versen dieser Art schrieb u. a. **Swinburne** sein Gedicht *Hesperia* (*Poets and Ballads,* I, 1868) p. 200:

O'ut of the gólden remóte wild wést, where the séa without shóre is,
Fúll of the súnset, and sád, if at áll, with the fúlness of jóy,
As a wínd sets ín with the áutumn that blóws from the région of stóries,
Blóws from a pérfume of sóngs and of mémories belóved from a bóy.

Bemerkenswert ist hier im dritten Verse der auch sonst im englischen Hexameter gelegentlich vorkommende Auftakt.

Von **Sidney** wurde in der *Arcadia* S. 229 (333; XXXVII) ferner noch der Asclepiadeus minor gebildet, welcher die Form –́ – –́ ∪ ∪ –́ | –́ ∪ ∪ –́ ∪ – hat:

O' sweet wóods, the delíght | óf solitárinesse!
O' how múch I do líke | yóur solitárinesse!
Whére man's mínde hath a fréed | cónsiderátion,
O'f goodnésse to recéive | lóvely diréction: etc.

Von dem **jambischen Senar** Spenser's citiert Guest (II, 270) folgende Verse:

Nów doe I nightly wáste, | wánting my kíndely réste,
Nów doe I dáily stárve, | wánting my lívely fóode,
Nów doe I álwayes dýe, | wánting my tímely mírth.

Sidney verwendete in der *Arcadia* S. 228 (232, XXXVI) elfsilbige, durch Wiederkehr eines Refrainverses zu sechszeiligen Strophen verbundene, *Phaleuciakes* genannte Verse,

die den nämlichen Rhythmus haben, wie die *Hendecasyllabics* neuerer Dichter, z. B. Swinburne's (Poems I, 233):

I'n the mónth of the lóng declíne of róses
I' behólding the súmmer déad befóre me,
Sét my fáce to the séa and jóurneyed sílent, etc.

ein Metrum, welches Coleridge (S. 252) in ungenauer Weise nachahmte, indem er für den ersten Fuß einen Daktylus einsetzte:

Héar, my belóvèd, an óld Milésian stóry! —
Hígh, and embósom'd in cóngregáted láurels,
Glímmer'd a témple upón a bréezy héadland: etc.

Endlich sei noch der gereimten *Choriambics* Erwähnung gethan, die sich gleichfalls bei Swinburne (Poems II, 141—143) vorfinden:

Lóve, what áiled thee to léave lífe that was máde lóvely, we thóught, with lòve?
Whát sweet vísions of sléep lúred thee awáy, dówn from the líght abòve?
Whát strange fáces of dréams, vóices that cálled, hánds that were ráised to wàve,
Lúred or léd thee, alás, óut of the sún, dówn to the súnless gràve? etc.

§ 204. Von classischen Strophenarten, die wir hier aus Zweckmäßigkeitsrücksichten anschließen, ist zunächst die sapphische öfters nachgebildet worden. Das Schema derselben ist das folgende:

–́ ◡ – – –́ | ◡ ◡ – ◡ – –
–́ ◡ – – –́ | ◡ ◡ – ◡ – –
–́ ◡ – – –́ | ◡ ◡ – ◡ – –
–́ ◡ ◡ – –

In Strophen dieser Art, deren Verse wieder wegen der aus drei und zwei Längen (dem Molossus und dem Spondeus) bestehenden Versfüße im Englischen recht schwer nachzubilden sind, dichteten Sidney, der gleichzeitige Metriker Wm. Webbe, im 18. Jahrhundert Dr. Watts, Cowper,

Southey (vgl. Metrik II, § 253), in neuester Zeit Swinburne, aus dessen *Poems and Ballads* (I, p. 234) eine Probe mitgetheilt werden möge:

Áll the níght slēēp cáme not upón my éyelids,
Shéd not déw, nōr shóok nor unclósed a féather,
Yét with líps shŭt clóse and with éyes of íron
Stóod and behéld me.

Von anderen classischen Vers- und Strophenarten ist noch die alcäische Strophe bisweilen nachgeahmt worden, so von Tennyson. Die Form des lateinischen Originals ist:

⏑ –́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
⏑ –́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

Tennyson's Gedicht ist eine Ode an Milton (S. 281):

O míghty móuth'd īnvéntŏr ŏf hármŏnīes,
O skílled tŏ síng ōf Tíme ŏr Etérnĭty,
Gōdgíftĕd órgănvóice ŏf Énglănd,
Míltŏn, ă náme tŏ rĕsóund fōr ágēs.

Ferner finden sich noch in Sidney's *Arcadia* S. 227 (232; XXXV) und 533 anakreontische Strophen verschiedenen Umfangs, bestehend aus 3—11 Versen, die nach Art der folgenden gebaut sind:

My Múse, what áiles this árdour?
To bláse my ónely sécrets?
Alás, it ís no glóry
To síng mine ówne decáid state.

§ 205. Im Anschluss an die Nachbildung altclassischer, reimloser Vers- und Strophenarten sind noch einige andere, auf dem gleichen, von Orm mit seinem reimlosen Septenar zuerst erfolglos, von Surrey mit seinem *blank verse* dann desto erfolgreicher bethätigten Streben nach Befreiung vom Endreim beruhende Nachahmungen jener Vers-, respective Strophenarten zu erwähnen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts versuchte der Theoretiker Thomas Campion

mit seinen *Observations on the Arte of English Poesy,* London 1602, gewisse, meist trochäische, reimlose Vers- und Strophenarten, so dreitaktige stumpf und fünftaktige klingend reimende trochäische Verse, ferner Distychen, bestehend aus einem fünftaktigen jambischen und einem sechstaktigen trochäischen Verse (beide stumpf endigend), außerdem eine freie Nachahmung der sapphischen Strophe und andere reimlose, Metrik II, § 254 mitgetheilte und besprochene Strophenarten einzuführen, die hier, da sie ohne Nachfolge blieben, nicht näher erörtert zu werden brauchen. Denn ähnliche Versuche späterer Dichter sind höchst wahrscheinlich unabhängig davon entstanden.

So begegnet eine der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{\;\;5\;3}$ entsprechende Strophe bei Milton in seiner Nachbildung der fünften Ode des I. Buches des Horaz und bei Collins, *Ode to Evening* (Poets IX, 526):

If áught of óaten stóp, or pástoral sóng,
May hópe, chast E've, to sóothe thy módest éar,
Like thý own sólemn sprı́ngs,
Thy sprı́ngs, and dýing gáles:

Derselben Strophe bedient sich auch Southey (II, 145), von dem noch mehrere andere reimlose Strophen herrühren, entsprechend den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{\;4\;\;3}$ (II, 212), $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{3\;\;43}$ (II, 210) (beide aus anapästischen Versen), $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{\;\;43}$ (II, 148), $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{3\;\;53}$ (II, 159), $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{4\;\;35}$ (II, 182), $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{\;453}$ (II, 187), $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcd}{4353}$ (II, 189); sämmtlich aus jambischen Versen.

Derselbe Dichter gebraucht auch eine fünfzeilige Strophe, gleichfalls aus jambischen Versen von der Form $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcde}{534\;\;3}$ (III, 255) und eine andere von der Form $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcde}{53543}$ in seiner Ode *The Battle of Algiers* (III, 253):

O'ne day of dréadful óccupátion móre,
Ere E'ngland's gállant shíps
Shall, of their béauty, pómp, and pówer disróbed,
Like séa-birds ón the súnny máin,
Rock ı́dly ı́n the pórt.

Einer ähnlichen, nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcde}{\;\;5\;3}$ gebauten Strophe bedient sich auch Eliz. Barr.-Browning in *The Measure* (III, 114).

Verschiedene gleichmetrische und ungleichmetrische Strophen dieser Art begegnen auch bei Lord Bulwer Lytton in seinen *Lost Tales of Miletus,* so eine aus drei Coleridge'schen Hendekasyllaben nebst einem stumpf endigenden Verse ähnlicher Art gebildete hübsche, der Formel $\substack{a \smile b \smile c \smile d \\ 5}$ entsprechende Strophe in *Cydippe* (S. 227):

Fáirest and hárdiest óf the yóuths in Céos
Flóurish'd Acóntius frée from lóve's sweet tróuble,
Púre as when fírst a chíld, in hér child-chórus,
Chánting the góddess óf the sílver bów.

In einer anderen Strophe in *The Wife of Miletus* lässt er einen gewöhnlichen, stumpf endigenden *blank verse* mit einem Hendekasyllabus abwechseln; eine dritte von der Form $\substack{abcd \\ 4}$ (S. 217) besteht aus trochäischen Versen.

Sonstige dort von ihm gebrauchte, aus gewöhnlichen fünf- und dreitaktigen Versen bestehende Strophen entsprechen den Formeln $\substack{abcd \\ 535}$ (S. 1), $\substack{abcd \\ 53}$ (S. 71), $\substack{a \smile b \smile cd \\ 535}$.

Eine andere in *Corinna* (S. 115), nach der Formel $\substack{abcd \\ 4\ 5}$ gebaut, hat einen vorwiegend daktylischen Rhythmus:

Gláucon of Lésbos, the són of Euphórion,
Búrned for Corínna, the blúe-eyed Milésian.
Nor móther nor fáther had shé;
Béauty and wéalth had the órphan.

Strophen ähnlicher Art aus trochäischen Versen bedient sich auch Longfellow, so einer von der Form $\substack{abcd\smile \\ 3\ 4\ 2}$ in *To an old Danish Song-Book* und einer anderen, entsprechend der Formel $\substack{abcd \\ 525}$. in *The Golden Mile-Stone.*

Zweihebige. jambisch-anapästische, klingend endigende Verse wendet er an in *The Nun of Nidaros* (S. 579), wo die sechszeilige, strophische Eintheilung nur durch die syntaktische Gliederung kenntlich gemacht ist, ebenso wie bei den dreizeiligen, aus viertaktigen daktylischen Versen bestehenden Strophen in Southey's Gedicht *The Soldier's Wife* (II. 140), während sie bei dem bekannten, gleichfalls in dreizeiligen, aus fünftaktigen, klingend endigenden Versen bestehenden Strophen geschriebenen Gedicht von Ch. Lamb, betitelt *The Old Familiar Faces,* durch den

zum Schluss jeder Strophe wiederkehrenden Refrain erfolgt. Beispiele für diese verschiedenen Versarten s. Metrik II, §§ 255—258.

In reimlosen, ungleichmetrischen Versen sind auch manche der in Buch II, Abschnitt II, B, Kap. 3, zu erwähnenden unregelmäßigen, sogenannten Pindarischen Oden abgefasst.

II. BUCH.

DER STROPHENBAU.

I. Abschnitt. Allgemeiner Theil.

KAPITEL 1.

Definition der Grundbegriffe: Strophe, Reim, Reimarten.

§ 206. Die Strophenbildung besteht sowohl in den antiken Dichtungsformen, wie auch in den mittelalterlichen und modernen Nachbildungen, Nachahmungen und Abkömmlingen derselben in der Verbindung der Verse zu einem gegliederten Ganzen. Das Wort Strophe bedeutet eigentlich Wendung und bezeichnet ursprünglich die Umkehr des gesungenen Liedes zur anfänglichen Melodie. Der Melodie, einer nach den Gesetzen des Rhythmus und der Modulation geordneten Folge von Tönen, entspricht in der Poesie eine nach den Gesetzen des Rhythmus geordnete Folge sinngebender Worte, und dem melodischen Abschluss der ersteren ist der Gedankenabschluss der letzteren analog. Innerhalb der Strophe treten aber auch gewisse Ruhepunkte und Abschnitte zu Tage; diese hängen mit der Entstehung der Strophe aus einzelnen Perioden zusammen. Diese letzteren sind wieder aus den früher erwähnten rhythmischen Reihen zusammengesetzt, welche ihrerseits aus einer zusammengehörigen Folge von Einzeltakten bestehen, die einem rhythmischen Hauptaccente unterworfen sind. Bei kürzeren Versen fällt das Ende der rhythmischen Reihe in der Regel mit dem Versende zusammen; längere Verse enthalten dagegen meistens zwei oder auch mehrere rhythmische Reihen (vgl. dazu die früheren Bemerkungen in §§ 2, 68 und die von der Gliederung der Strophe handelnden Paragraphen 215—219).

Die wesentlichen Bestandtheile der Strophe sind die Verse, und für den Bau zusammengehöriger Strophen, die in ihrer Gesammtheit ein Gedicht bilden, gilt in der antiken Poesie und ebenso in der mittelalterlichen und neueren die Regel (die jedoch für die letztere keine ausnahmslose ist), dass die Verse derselben hinsichtlich ihrer Zahl, ferner ihrer Länge, also der Anzahl ihrer Füße oder Takte, ihres rhythmischen Baues und ihrer Anordnung einander gleichen müssen. Für die antike Metrik war es zum Bau eines strophischen Gedichtes ausreichend, die Verse desselben zu einer gewissen Anzahl von diesen Gesichtspunkten aus einander gleichender Gruppen zusammenzufügen, und auch in der modernen Poesie kann in Nachahmung des antiken Strophenbaues eine derartige Gliederung der Verse für die Bildung von Strophen ausreichen, wenn dies auch nur selten geschieht (vgl. §§ 204, 205).

Zu dieser Art der Strophenbildung kommt jedoch in der mittelalterlichen und neueren Poesie der westeuropäischen Culturvölker noch ein neues, wichtiges, gewöhnlich angewandtes Mittel hinzu, nämlich die Verbindung der einzelnen Verse der Strophe durch den Endreim, und in dieser Hinsicht hat das dem oben erwähnten, der Verszahl und der Versgleichheit zusammengehöriger Strophen analoge Gesetz Giltigkeit, dass die Stellung der Reime, welche die einzelnen Verse zu Strophen verbinden, in allen Strophen die gleiche sein muss.

§ 207. Von den drei früher (§ 5) erwähnten Arten des Reimes im Allgemeinen, Alliteration, Assonanz und Endreim, kommt hier nur die letztere in Betracht. In der angelsächsischen Poesie kommt der Endreim zwar in einzelnen Gedichten, wie früher (§ 31) erwähnt wurde, mit Bewusstsein und Absicht durchgeführt vor, findet aber zur Strophenbildung dort keine Verwendung. Dies geschieht erst in der mittelenglischen Zeit durch den Einfluss und nach dem Vorbild der mittellateinischen und romanischen Lyrik.

Der Einfluss der mittellateinischen Lyrik auf die altenglischen Strophenformen ist sofort erklärlich durch die Stellung der lateinischen Sprache als der internationalen Kirchen- und Gelehrtensprache des Mittelalters. Der Einfluss



der provenzalisch-nordfranzösischen Lyrik auf die mittelenglische wurde durch verschiedene Factoren ermöglicht, so z. B. durch die vielfachen Berührungen der westeuropäischen Völker mit einander während der Kreuzzüge, ferner namentlich durch die politische Verbindung Englands mit Frankreich seit der Eroberung des britischen Insellandes durch die Normannen, ein Ereigniss, welches die zeitweilige Herrschaft der normannisch-französischen Sprache daselbst zur Folge hatte, und ferner durch die 1152 erfolgte Vermählung des Herzogs Heinrich von der Normandie, der 1154 den englischen Thron bestieg, mit der Witwe Ludwigs VII. von Frankreich, Eleonore von Poitou, in deren Gefolge der Troubadour Bernart von Ventadorn nach England kam, wohin ihm sowohl unter der Regierung jenes Königs, als auch unter derjenigen seines Nachfolgers Richard Löwenherz, der selbst Lieder in provenzalischer und französischer Sprache abfasste, bald zahlreiche andere Dichter und Sänger nachfolgten, die ihre Kunst in England verbreiteten und auch die allmählich dort wieder erwachende nationale Lyrik damit befruchteten. Doch ist zu bemerken, dass die zum Theil sehr kunstvollen strophischen Formen der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik vielfach dem germanischen Wesen und noch mehr wohl dem vorläufig noch wenig fügsamen und schmiegsamen Charakter der englischen Sprache widerstrebten. So kam es, dass manche der kunstvolleren Formen provenzalischer und nordfranzösischer Lyrik und Reimkunst in der englischen Sprache gar keine Nachahmung fanden, andere nur in modificierter, freilich oft sehr origineller Gestalt, und nur die einfacheren, größtentheils auch in der mittellateinischen Poesie vorhandenen, ziemlich früh und im ganzen wenig oder gar nicht verändert nachgebildet wurden.

§ 208. Hinsichtlich der Arten des für den Strophenbau so bedeutsamen und wichtigen Endreims sind drei Hauptgruppen zu unterscheiden, welche sich sondern: *A)* nach der Zahl der vom Reim betroffenen Silben, *B)* nach der Beschaffenheit derselben, *C)* nach der Stellung des Reimes im Verhältniss zum Vers und zur Strophe. Mit diesem letzten Punkt im innigsten Zusammenhange steht die Verwendung des Reimes für den Strophenbau.

Die Gruppe *A* umfasst drei Unterarten, nämlich:

1. den einsilbigen oder stumpfen Reim, wie *hand : land, face : grace,* und

2. den zweisilbigen oder klingenden Reim, wie *ever : never, brother : mother, treasure : measure, suppression : transgression,* oder auch *owe me : know me* Shaksp., Ven. 523/5, *bereft me : left me* ib. 438/41. Diese beiden Arten werden auch wohl männlicher und weiblicher Reim genannt nach einer von den Dichtern und Metrikern der Provenzalen, die zuerst unter den westeuropäischen Völkern theoretische Untersuchungen über den Versbau anstellten, eingeführten Bezeichnung, entnommen von den einsilbigen männlichen und den zweisilbigen weiblichen Geschlechtsformen des provenzalischen Adjectivs, wie masc. *bos,* fem. *bona,* masc. *amatz,* fem. *amada.*

Die 3., seltenere Unterart ist der dreisilbige oder gleitende Reim; *gymnastical : ecclesiastical* Byron, Beppo 3, *quality : liberality* ib. 30, *láugh of them : hálf of them* ib. 98. Reime dieser letzteren Art könnten auch, ebenso wie die unter *A* 2 erwähnten zweisilbigen, wie *owe me : know me,* als zusammengesetzte Reime eine besondere Unterart bilden, da sie als eine öfters vorkommende, meist komisch wirkende Reimart den gebrochenen Reimen (s. § 209 *B*, 3) verwandt sind.

§ 209. Zur Gruppe *B* sind zahlreichere Unterarten zu rechnen, nämlich:

1. der rührende oder reiche Reim, der dann eintritt, wenn zwei Wörter von gleicher Lautung, aber verschiedener Bedeutung mit einander reimen, und zwar sind dabei drei besondere Fälle möglich, nämlich *a)* es reimen zwei einfache Wörter mit einander, wie *londe* (Inf.) : *londe* (Subst.) K. Horn 753/4, *steepe* (Adj.) : *steepe* (Inf.) Spenser, F. Q. I, I, 39; *sent* (Perf.) : *sent* (= *scent* Subst.) ib. 43; *can* (Subst.) : *can* (Verb.) ib. I, IV, 22; etc. Dahin gehören aber auch die zahlreichen, hauptsächlich in neuenglischer Zeit vorkommenden Reime mit gleicher (respective ähnlicher) Lautung bei ungleicher Schreibung, wie *night : knight, foul : fowl, gilt : guilt, hart : heart* und viele andere (vgl. Ellis, Shakspere's Puns in On Early Engl. Pron. III, 920 ff., Words Like and Unlike ib. III, 874 ff., IV, 1018 ff.); *b)* ein ein-

faches und ein zusammengesetztes Wort reimen zusammen, wie *leue : bileue* K. Horn 741/2, *like : sellike* Sir Tristr. 1222/4. *apart : part* Spenser F. Q. I, II, 21, *hold : behold* ib. I, III. 40; auch hier ist wieder gleiche Lautung bei ungleicher Schreibung möglich, wie *renew : knew* ib. I, III, 25; *c)* zwei zusammengesetzte Wörter reimen mit einander: *recorde : accorde* Chaucer, C. T. Prol. 828/9; *affirmed : confirmed* Wyatt. S. 98; *expeld : compeld* Spenser, F. Q. I, I, 5.

2. Der gleiche Reim, der eigentlich gar kein Reim, sondern nur die Wiederholung desselben Wortes zum Zweck des Reimens ist und daher von sorgfältigen und gewandten Dichtern gemieden wurde und wird: *sette : sette* K. Horn 757/8, *other : other* Wyatt, S. 115, *down : down* ib. S. 194. *sight : sight* Spenser, F. Q. I, I, 45 etc.

3. Der gebrochene Reim, wovon es zwei Unterarten gibt, nämlich *a)* ein Bestandtheil des Reimes ist aus zwei oder drei Wörtern zusammengesetzt (im Gegensatz zu den unter *A*. 3 erwähnten, aus je zwei Wörtern zusammengesetzten Reimen), z. B. *time : bi me,* K. Horn, 533/4, *scolis : fole is,* Chauc., Troil, I, 634/5, *tyrant : high rent,* Th. Moore, Fudge Fam., Letter IV, *wide as : Midas* ib., *well a day : melody,* ib. X., *Verona : known a* Byron, Beppo 17, *sad knee : Ariadne* ib. 28, *endure a : seccatura* ib. 31, *estrangement : change meant* ib. 53, *quote is : notice* ib. 48, *exhibit'em : libitum* ib. 70; *b)* mit einem gewöhnlichen Reimwort reimt nur ein Bestandtheil eines anderen, dessen Ergänzung den Anfang des folgenden Verses bildet, eine Reimart, die in mittelenglischer Zeit wohl kaum anzutreffen sein dürfte, von neuenglischen Dichtern jedoch, ebenso wie die vorhergehende Unterart, der komischen Wirkung wegen öfters verwendet wird, z. B. von Byron *nice hence- (forward) : licence,* Don Juan, I, 120, oder Thackeray, Ballads, p. 133:

Winter and summer, night and morn,
I languish at this table dark:
My office window has a corn-
er looks into St. James's Park.

4. Der Doppelreim. Dieser ist, wie die unter *A*, 3 erwähnte Reimart, stets dreisilbig, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, dass, während im gleitenden Reime die beiden letzten Silben außerhalb des regelmäßigen Vers-

rhythmus stehen, hier die erste wie auch die dritte Silbe die vorletzte und letzte Hebung des Verses tragen:

For dóuteth nóthinge, mýn inténción
Nys nót to yów of répréhéncion Chauc., Troil, I. 683/4.

Diese Reimart ist in der Regel sowohl in mittel- als auch in neuenglischer Zeit, wo sie nur selten vorkommt, als eine zufällige anzusehen. Ebenso verhält es sich mit dem häufig vorkommenden

5. Erweiterten Reim. Hier nimmt eine dem eigentlichen Reim vorangehende tonlose Silbe oder auch ein unbetontes, in der Senkung stehendes Wort am Reim mit theil, z. B. *biforne: iborne,* Chauc., Troil, II, 296/8, *in joye: in Troye* ib. I, 118/9, *to quyken: to stiken* ib. 295/7, *the past: me last,* Byron, Ch. Harold, II, 96, *the limb: the brim,* ib. III, 8 etc.

6. Der unaccentuierte Reim. In dieser unvollkommenen Reimart reimen nicht der Regel gemäß die betonten Silben zwei- oder mehrsilbiger, meistens germanischer oder nach germanischer Art betonter Wörter zusammen, sondern nur die unbetonten Endsilben derselben, z. B. *láweles, lóreles, námeles; wrécful, wróngful, sínful,* Lied auf den Bruch der Magna Charta, vv. 30—32, 66—68; in großer Anzahl begegnen solche Reime in der alliterierend-reimenden, strophisch gebundenen Langzeile (vgl. §§ 52—54; auch des Verf.'s Metrische Randglossen II, Engl. Stud. X, S. 196 bis 200); in neuenglischer Zeit kommen sie bei Wyatt öfters vor (vgl. Sir Thomas Wyatt von R. Alscher, Wien 1886, S. 119—123), z. B.:

Consider well thy ground and thy beginning:
And gives the moon her horns, and her eclipsing, S. 56.
With horrible fear, as one that greatly dreadeth
A wrongful death, and justice alway seeketh, S. 149.

Reime dieser Art in daktylischen Versfüßen, wie in folgenden Versen von Th. Moore, III, 129:

Dówn in yon súmmervale
Whére the rill flóws
Thís said the Níghtingale
Tó his loved Róse;

sind nicht misstönend, weil hier die von der hochtonigen durch eine Senkung getrennte tieftonige Silbe den Reim trägt. Eine Abart des unaccentuierten Reimes ist der

accentuiert-unaccentuierte, für den gleichfalls schon bei der Betrachtung der alliterierend-reimenden Langzeile (§§ 53, 54) Beispiele citiert sind, sowie dort auch bereits aus dem oben citierten Th. Moore'schen Liede einige andere Verse mitgetheilt sind, welche die zwischen gleitenden und stumpfen Reimsilben, respective -Wörtern vorkommenden erlaubten Reime dieser Art *mélodỳ:thée, Róse bè:thée* enthalten, in denen der Nebenton auf der dritten Silbe des Wortes *mélody* oder der ihm gleichwertigen Wortverbindung *Róse bè* stark genug ist, um das syntaktisch und rhythmisch stark betonte Wort *thee* damit reimen zu lassen. In der Regel sind solche Reime, wenn klingende mit stumpfen reimen, sehr misstönend, wie oft bei Wyatt (vgl. Alscher, a. a. O., S. 123—126), z. B.:

So chánced mé that évery pássión
Wherbý ïf thát I láugh at ány séason S. 7.

§ 210. Zur Gruppe *C.* gehören gleichfalls verschiedene Unterarten, nämlich 1. der Binnenreim oder Innenreim, von den Engländern *Sectional Rhyme* genannt, weil er aus zwei, innerhalb eines Halbverses stehenden Reimwörtern besteht. Dieser Reim kommt schon in angelsächsischen Dichtungen öfters, wenn auch wohl meistens nur zufällig (vgl. § 31, 33) vor, z. B. *sǽla and mǽla: þæt is sōð metod,* Bw. 1611; in mittelenglischen Denkmälern begegnet dieser Reim gleichfalls häufig, so z. B. in Babour's *Bruce* in zahlreichen Fällen, z. B. *and till Ingland agayne is gayne,* I, 144, III, 185; *Wyst thai assemblit war, and quhar,* II, 562. Häufiger und mit Absicht als Kunstmittel verwendet kommt diese Reimart in neuenglischer Zeit vor:

Then up with your cup, | *till you stagger in speech,*
And match me this catch, | *though you swagger and screech,*
Ah, drink till you wink, | *my merry men, each.* W. Scott.

Dieser Reimart nahe verwandt ist 2. der umgestellte Reim *(Inverse Rhyme* nach Guest), der darin besteht, dass die letzte accentuierte Silbe des ersten Halbverses mit der ersten accentuierten Silbe des zweiten Halbverses reimt:

These steps both reach | *and teach thee shall*
To come by thrift | *to shift withall.* (Tusser)

Diese Reimart kommt hauptsächlich in der volksthümlichen, vierhebigen Langzeile vor. Guest räumt ihr ein viel größeres

Gebiet ein. Indess wo sie sich in anderen Versarten, z. B. im viertaktigen oder fünftaktigen jambischen Verse, findet, wie nach Guest in den folgenden:

And art thou gone and gone for ever? Burns
I followed fast, but faster did he fly, Shkps. Mids. III, 12,

liegt kein beabsichtigter Reim, sondern nur ein auf rhetorischer Wiederholung beruhender Gleichklang vor.

3. Der leoninische Reim oder Mittelreim, der schon im angelsächsischen *Rhyming Poem* durchgehends und in anderen angelsächsischen Dichtungen vereinzelt vorkommt. Dieser verbindet die zwei Halbverse eines Langverses durch den Endreim mit einander und bewirkt zugleich die allmähliche Auflösung der alliterierenden Langzeile zu zwei Kurzzeilen, wie sie in gewissen Stücken der angelsächsischen Chronik, bei Layamon, in den Sprüchen Älfreds und anderen Dichtungen zu beobachten ist, z. B. *his sedes to sowen, his medes to mowen.* Spr. 93/4; *þus we uerden þere, and for þi beoþ nu here,* Layamon, 1879/80. Mittel- und neuenglische Beispiele für diese Reimart (von den Franzosen *rimes plates* genannt), sowie für die folgende in ihrer Anwendung auf gleichtaktige Versarten s. §§ 33, 40—42, 70.

4. Der eingeflochtene Reim *(rime entrelacée)*, durch den zwei aufeinander folgende, mit einander reimende Langverse an paralleler Stelle (vor der Cäsur) mittelst eines zweiten Reimes nochmals gebunden werden, so dass sie zu vier kreuzweise reimenden Kurzversen *(abab)* aufgelöst erscheinen, wie dies z. B. im Verlauf von Rob. Manning's Reimchronik geschehen ist oder mit Version II von *Saynt Katerine* (vgl. die Beispiele §§ 69, 70, 142). Werden dagegen Langverse ohne eingeflochtenen Reim lediglich durch die Anordnung der Schrift oder des Druckes zu Kurzversen aufgelöst, so entsteht

5. Der unterbrochene Reim, entsprechend der Formel *abcb* (vgl. S. 190). Beide Reimarten lassen sich natürlich aber auch auf andere kürzere wie auch längere Versarten übertragen, wenn auch der unterbrochene gewöhnlich bei kürzeren, der kreuzweise reimende bei längeren, z. B. fünftaktigen Versen Verwendung findet.

6. Der umschließende oder umarmende Reim, welcher der Formel *abba*, z. B. *spray, still, fill, May*, wie

in den Quartetten des nach italienischem Vorbilde gebauten Sonetts (vgl. Buch II, Abschnitt II, *B*, Kap. 4) entspricht und in der mittelenglischen Poesie nur selten anzutreffen ist, in späterer Zeit aber doch vorkommt, so z. B. im Abgesang einer Strophenform des *Flyting Poem* von Dunbar und Kennedy.

8. Der Schweifreim *(rime couée)*, entsprechend der Formel *aabccb* (vgl. das Beispiel § 71). Durch diese Reimart werden zwei gleichartig gebaute, ursprünglich aus drei Gliedern bestehende, paarweise am Ende gereimte Langverse (daher *versus tripertiti caudati* genannt), deren erste Glieder außerdem in jedem Verse durch leoninischen Reim gebunden sind, also ursprünglich die Form $\frac{-a-a-b}{-c-c-b}$ haben, zu Kurzzeilen aufgelöst, und zwar zu zwei längeren Verspaaren aa, cc und einem kürzeren bb in der Stellung aabccb (vgl. die Bemerkungen zur Entstehung der Schweifreimstrophe, § 232).

§ 211. Was die Beschaffenheit des Reimes betrifft, so war und ist natürlich Reinheit des Reimes Hauptbedingung. Jedoch man weiß, dass gerade diese Bedingung nicht nur in alt- und mittelenglischer Zeit (vgl. z. B. die als Reime beabsichtigten angelsächsischen Assonanzen, § 31, und die oft ebenso mangelhaften Reime Layamons, § 36), sondern auch von neuenglischen Dichtern sehr häufig außer Acht gelassen wird. Für die letzteren sind u. a. die lehrreichen Zusammenstellungen von Alexander J. Ellis bezüglich der Reime von Spenser, Sidney, Shakspere, Dryden zu vergleichen in On Early English Pronunciation III, 858—874, 953—966, IV, 1033—1039.

Es ist daraus namentlich zu ersehen, wie sich durch den Umstand, dass die Aussprache verwandter, ursprünglich mit einander reimender Vocale sich im Laufe der Zeit änderte, die in der englischen Poesie eine so große Rolle spielenden unschönen Reime fürs Auge gebildet haben, indem die späteren Dichter fortfuhren, Wörter wie z. B. *eye: majesty,* Pope, *Temple of Fame,* 202/3 oder *crowns: owns* ib. 242/3, *own'd: found* ib. *Wife of Bath,* 32/3, mit einander reimen zu lassen, lange nachdem eines der betreffenden Reimwörter, die ursprünglich ziemlich correcte Reime bildeten, eine diphthongische Lautung angenommen hatte,

während das andere die einfache vocalische Lautung beibehielt und so in vielen ähnlichen Fällen.

KAPITEL 2.

Die Verwendung des Reimes zur Strophenbildung.

§ 212. In der mittelenglischen Poesie wurde der Reim nach dem Vorbilde der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik, in welcher er für die Strophenbildung unerlässlich war, gleichfalls zu diesem Zweck verwendet. Ebensosehr wird aber für gewisse einfache Strophenformen auch die mittellateinische kirchliche Lyrik von Einfluss gewesen sein, in welcher der Reim damals auch bereits populär geworden war.

Die von den Provenzalen in der Praxis wie in der Theorie ausgebildeten Regeln für die Verwendung des Reimes zum Strophenbau wurden jedoch weder von den nordfranzösischen Dichtern, noch auch von den mittelenglischen mit gleicher Strenge befolgt, wenn auch in der späteren Kunstpoesie bei ihnen ein strengerer Brauch herrschte als in der volksthümlichen Lyrik.

Ein allgemein giltiges Hauptgesetz für die Verwendung des Reimes zur Strophenbildung ist schon oben zu Ende von § 206 erwähnt worden. Hier mögen nur noch einige besonders wichtige Punkte näher erörtert werden.

Auch in der mittelenglischen Poesie kommen, ebenso wie in der romanischen, einreimige und mehrreimige Strophen vor. Die bei den letzteren häufig begegnende Verwendung der nämlichen Reime durch sämmtliche Strophen ein und desselben Gedichtes (Durchreimung) findet sich aber im Mittelenglischen nur in einigen späteren, romanischen Mustern direct nachgebildeten Dichtungen der Kunstpoesie. Für gewöhnlich haben in beiden Strophengattungen, den einreimigen wie den mehrreimigen, alle Strophen verschiedene Reime, und nur das Reimsystem, die Anordnung der Reime, ist in ihnen die nämliche, wobei aber das Geschlecht der Reime nur in seltenen Fällen, und zwar erst in der neuenglischen Kunstpoesie, in den einzelnen Strophen gleichartig, für gewöhnlich jedoch willkürlich ist. In einigen Fällen begegnet es indess in den sogenannten ungleich-

metrischen *lays,* sowie in der späteren, volksthümlichen Balladendichtung, so z. B. in *The Chevy Chace* und in *The Battle of Otterbourne,* dass einzelne Strophen in Reimstellung und sogar in Verszahl von den übrigen abweichen, indem dort zu den septenarischen Strophen, und zwar solchen mit gekreuztem und unterbrochenem Reim *(a b a b* und *a b c b)* sich gelegentlich auch Schweifreimstrophen hinzugesellen. In noch höherem Grade ist dieses bei gewissen lyrischen Dichtern des 17. Jahrhunderts, z. B. Cowley, G. Herbert u. A., sowie bei den Odenstrophen der nämlichen und einer etwas späteren Zeit zu beobachten.

§ 213. Bei den mittelenglischen Dichtern kommt es nur selten vor, dass ein Vers nicht in derselben Strophe, der er angehört, sondern erst in der nächsten durch den Reim gebunden wird. In der neuenglischen Poesie ist dies bei gewissen, ursprünglich italienischen Dichtungsarten, wie der Terzine und Sestine, öfters zu beobachten. Nicht minder selten wie diese den „Körnern“ der deutschen Metrik entsprechende Erscheinung sind auch die von der provenzalischen Poesie verpönten, ganz reimlosen Verse, in der mittelhochdeutschen Dichtung „Waisen“ genannt, bei den englischen Dichtern zu finden; in der mittelenglischen Dichtung sind sie nur äußerst selten, in der neuenglischen etwas zahlreicher, und zwar meistens zu Ende der Strophen anzutreffen. Desto häufiger dagegen kommt die bei den Provenzalen und Nordfranzosen übliche Reimverkettung *(concatenatio)* in der mittelenglischen Poesie vor. Von dieser sind drei verschiedene Arten zu unterscheiden, nämlich 1. die Wiederholung des Reimwortes, oder eines ihm benachbarten Wortes des letzten Verses einer Strophe zu Anfang des ersten Verses der folgenden Strophe; 2. die Wiederholung des ganzen Schlussverses einer Strophe mit Einschluss des Reimwortes als Anfangsvers der folgenden Strophe (eine seltener vorkommende Art), und endlich 3. die Wiederaufnahme des letzten Reimes einer Strophe als erster Reim der folgenden, so dass also das letzte Reimwort der einen Strophe und das erste Reimwort der folgenden nicht nur mit den correspondierenden Reimwörtern der Strophen, in denen sie stehen, sondern auch mit einander reimen. Derartige Verkettungen verbinden öfters auch den Auf- und Abgesang einer Strophe mit ein-

ander. Ja, sie können sogar die einzelnen Verse derselben Strophe und selbst eines ganzen Gedichtes mit einander verbinden, wie dies in dem sogenannten *Rhyme-beginning Fragment* (Furnivall, Early English Poems and Lives of Saints, p. 21; Metrik I, p. 317) geschieht.

§ 214. Viel häufiger als durch die im letzten Paragraphen besprochene Art der *concatenatio* werden die einzelnen Strophen eines Gedichtes mit einander durch den Refrain, von den Provenzalen *refrim*, d. h. Wiederhall, von den Deutschen auch Kehrreim genannt, verbunden. Der Ursprung des Refrains ist ein volksthümlicher, denn er ist aus der Antheilnahme des Volks an volksthümlichen oder kirchlichen Liedern durch Wiederholung gewisser Ausrufe, Wörter oder Sätze zum Schluss einzelner Verse oder Strophen hervorgegangen. Gewöhnlich tritt der Refrain am Schluss einer Strophe, seltener im Innern derselben oder zugleich im Innern und am Schluss ein, wie dies z. B. in einer späteren, von Ritson, Ancient Songs and Ballads II, 75 mitgetheilten Ballade der Fall ist.

Der Refrain ist in der angelsächsischen Poesie nur in einem einzigen Gedicht, Dēor's Klage, als Wiederholung eines ganzen Verses zur Verwendung gelangt. In der mittel- und neuenglischen Poesie hat der Refrain viel weitere Verbreitung gefunden. Als einfachste Art des Refrains begegnet in der mittelenglischen Poesie öfters diejenige, welche aus der Wiederholung gewisser Ausrufe oder Wörter nach jeder Strophe besteht. Doch auch die im allgemeinen gebräuchlichere Art desselben, die theilweise oder vollständige Wiederholung eines Verses, ist dort häufig anzutreffen. Bisweilen kommt es sogar vor, dass zwei oder selbst mehrere Verse wiederholt werden, so dass sogar eine ganze Strophe als Refrainstrophe den einzelnen Hauptstrophen eines Liedes hinzugefügt wird, die dann zunächst dem ganzen Liede vorangestellt wird (vgl. Böddeker, W. L., X).

Im Englischen wird der Refrain *Burthen* genannt und besteht nach Guest in der genauen oder wenigstens theilweisen Wiederholung derselben Worte. Von diesem ist der sogenannte *Wheel* zu unterscheiden, womit nur die Wiederholung desselben Rhythmus als Zusatz zu einer Strophe bezeichnet wird. In der mittelenglischen Poesie namentlich

sind derartige, meistens aus alliterierend-reimenden Versen, resp. Halbversen bestehende Strophen beliebt (vgl. §§ 51, 52, 58). in denen ein solcher, von dem rhythmischen Bau des Hauptstrophentheiles stark abweichender, refrainartiger Zusatz an den eigentlichen Strophenkörper hinantritt, und zwar geschieht dies gern mittelst eines ganz kurzen, nur aus einer Hebung nebst der oder den dazugehörigen Senkungen bestehenden Verses. Dieser Vers wird von Guest mit dem Namen *bob-verse* und eine mittelst eines solchen Verses dem Hauptstrophentheil angehängte refrainartige *Cauda* als *bob-wheel* bezeichnet, so dass man die ganze, allerdings eigenartige Strophenform *bob-wheel*-Strophe nennen könnte, während man dann für die nicht minder oft begegnende, verwandte Strophenart, in welcher die Verknüpfung des Hauptheiles der Strophe mit dem Schlusstheile nicht durch einen sogenannten *bob-verse,* sondern durch einen gewöhnlichen Langvers erfolgt, die Bezeichnung *wheel*-Strophe wählen müsste. Diese Bemerkungen führen schon hinüber zu anderen, für die Lehre vom Strophenbau wichtigen, im nächsten Paragraphen auszuführenden Betrachtungen.

§ 215. Die Gliederung der Strophe ist in der mittelenglischen Poesie gleichfalls nach dem Vorbilde der mittellateinischen und namentlich der romanischen Lyrik erfolgt.

Dantes Schrift *De vulgari eloquentia (Opere minori di Dante Alighieri,* Ed. di Pietro Fraticelli Firence, 1858, vol. II, p. 146 ff. und Böhmers Monographie „Über Dantes Schrift De vulgari eloquentia", Halle 1868) sind hauptsächlich für das Wesen des Strophenbaues, sowie für die in derselben giltige Terminologie zu vergleichen. Auch sind mehrere hier gebrauchte Benennungen der deutschen Metrik entnommen.

Für das Mittelenglische sind zwei Gruppen von Strophen, nämlich theilbare und untheilbare Strophen, zu sondern, zu welch letzteren wir auch die einreimigen rechnen. Die theilbaren sind entweder aus zwei gleichen Theilen (zweitheilige gleichgliedrige Strophen) oder aus zwei ungleichen Theilen (zweitheilige ungleichgliedrige Strophen) oder endlich aus zwei gleichen Theilen und einem ungleichen (dreitheilige Strophen) zusammengesetzt. In seltenen Fällen (namentlich in neuenglischer

Zeit) sind sie auch aus drei gleichen Theilen zusammengesetzt. Diese drei Hauptarten sind der mittel- und neuenglischen Poesie gemeinsam. Dazu kommt für die neuenglische allein noch eine vierte Gruppe, nämlich die aus gewöhnlich drei. selten vier oder mehr ungleichen Gliedern gebildeten Strophen, hinzu. Die sämmtlichen früher betrachteten Versarten können in diesen Strophenarten entweder gesondert oder gemischt zur Verwendung gelangen. Danach sind ferner für jede der einzelnen Gruppen noch gleichmetrische und ungleichmetrische Strophen zu unterscheiden. Seltener, und zwar nur in neuenglischer Zeit, kommt es vor, dass auch der Rhythmus der Verse einer Strophe kein einheitlicher ist, indem z. B. jambische und trochäische, anapästische und daktylische oder auch jambische und anapästische Verse etc. mit einander wechseln, so dass wir ferner auch noch gleichrhythmische und ungleichrhythmische Strophen unterscheiden können.

§ 216. Die zweitheiligen gleichgliedrigen Strophen bestehen in der einfachsten Form aus zwei gleichen Perioden oder Stollen, zusammengesetzt aus einem Vorder- und einem Nachsatz. Sie sind als die eigentlichen Grundformen aller strophischen Dichtung anzusehen.

Die Zusammensetzung der beiden Stollen kann entweder mittelst zweier paarweise oder zweier kreuzweise reimenden Verse geschehen. Für beide Arten sind schon oben (§ 70) Beispiele citiert worden. Derartige gleichgliedrige Strophen können nun natürlich in beiden Gliedern auf gleichmäßige Weise beliebig erweitert werden, ohne dass der gleichmetrische Charakter gestört würde.

§ 217. Die zweitheiligen ungleichgliedrigen Strophen stehen schon auf einer vorgeschritteneren Stufe der Strophenbildung. Sie sind jedoch bereits in der provenzalischen Poesie anzutreffen und bestehen aus einer Stirn *(frons)* und einem Schweif *(cauda)*, die entweder bloß durch die Verszahl und folglich auch durch die Reimstellung oder zugleich auch durch die Versarten von einander abweichen. Dabei ist es möglich, dass entweder beide Theile völlig verschiedene Reime haben, oder dass sie durch einen gemeinsamen Reim oder mehrere solche mit einander verknüpft sind. Eine einfache Strophenform dieser Art möge durch



folgende Anfangsstrophe von Dunbars Gedicht *None may assure in this world* veranschaulicht werden;

Stirn: { *Quhome to sall I complene my wo,*
And kyth my kairis on or mo?

Schweif: { *I knaw nocht, amang riche nor pure,*
Quha is my freynd, quha is my fo;
For in this warld may non assure.

In der Kunstpoesie waren und sind aber die dreitheiligen Strophenformen viel verbreiteter als die zuletzt betrachteten zweitheiligen, ungleichgliedrigen; ja, sie sind in dieser nicht minder beliebt, als es die zweitheiligen, gleichgliedrigen Strophen in der Volkspoesie sind. In der romanischen Poesie, bei Provenzalen und Nordfranzosen, war das Princip der Dreitheiligkeit des Strophenbaues schon früh entwickelt, und nach diesen Vorbildern gelangten solche Strophen auch in der mittelenglischen Poesie alsbald zur Verwendung.

§ 218. Die dreitheiligen Strophen sind für gewöhnlich — nämlich von gewissen neuenglischen Formen abgesehen — aus zwei gleichen und einem ungleichen Theil zusammengesetzt, die auf verschiedene Weise geordnet sein können. Danach erhalten sie dann auch verschiedene Benennungen. Wenn die beiden gleichen Theile voranstehen, so heißen sie Stollen *(pedes)*, beide zusammen der Aufgesang, und der ungleiche, die Strophe abschließende Theil heißt der Schweif oder Abgesang *(cauda)*. Wenn der ungleiche Theil voransteht, so heißt er Stirn *(frons)*, und die beiden den Schluss der Strophe bildenden gleichen Theile heißen die Wenden *(versus)*. Die zuerst genannte Anordnung ist jedoch bei weitem die häufigere.

Die Unterscheidung der beiden Haupttheile des Aufgesangs und des Abgesangs kann nun entweder bewirkt werden durch die in der romanischen Poesie in der Regel, in der mittelenglischen gewöhnlich zwischen beiden eintretende Pause oder durch die Verschiedenheit des Baues (sei es bloß hinsichtlich der Reimstellung oder auch des Versbaues, respective der Verszahl) beider Theile, die aber auch dann gewöhnlich durch eine Pause von einander getrennt sind. Danach sind folgende drei Arten dreitheiliger Strophen zu unterscheiden:

1. Solche, die im Abgesang ein von dem Versmaß des Aufgesangs abweichendes Metrum, und zwar entweder längere oder aber kürzere Verse haben als diejenigen der Stollen, während daneben noch Abweichung des Versrhythmus in mittelenglischer Zeit nur in den *bob-wheel*-Strophen, sonst aber nur in der neuenglischen Dichtung öfters vorkommt.

2. Solche, deren Verszahl im Abgesang größer oder kleiner ist als diejenige eines der beiden Stollen, woraus dann natürlich auch abweichende Reimstellung hervorgeht. Veränderter Umfang und verändertes Metrum des Abgesangs im Vergleich zur Hälfte des Aufgesangs werden gewöhnlich aber mit einander combiniert.

3. Solche mit bloß abweichender Reimstellung bei gleichem Metrum, wobei die Verszahl des Abgesangs derjenigen eines der Stollen entweder gleich oder, was gewöhnlich der Fall ist, auch ungleich sein kann.

In allen diesen Fällen können Auf- und Abgesang entweder völlig verschiedene Reime haben, oder sie können auch bei mehr kunstmäßig gebauten Strophen einen oder mehrere Reime gemeinsam haben.

Steht die Stirn den Wenden voran, so sind natürlich die nämlichen Unterscheidungsarten zwischen den beiden Haupttheilen der Strophe möglich.

§ 219. Folgende Beispiele (Böddeker, W. L. III und G. L. X) mögen zunächst die beiden Hauptarten der Anordnung, mit voranstehenden Stollen und folgendem Abgesang und mit voranstehender Stirn und folgenden Wenden, näher veranschaulichen:

I. Stollen	*With longyng y am lad,* *On molde y waxe mad,* *A maide marreþ me;*
II. Stollen	*Y grede, y grone, vnglad,* *For selden y am sad* *þat semly forte se.*
Abgesang	*Leuedy, þou rewe me!* *To rouþe þou hauest me rad,* *Be bote of þat y bad,* *My lyf is long on þe.*

Stirn {
Jesu, for þi muchele miht,
þou ȝef vs of þi grace,
þat we mowe dai and nyht
þenken o þi face.

I. Wende {
In myn herte hit doþ me god,
When y þenke on iesu blod,
þat ran doun bi ys syde,

II. Wende {
From is herte doun to is fot;
For ous he spradde is herte blod,
His woundes were so wyde.

Die zweite Strophe kann theoretisch auch als aus zwei Stollen und zwei Wenden bestehend, also als eine viertheilige Strophe von je zwei gleichen Gliedern angesehen werden. Derartige Strophenformen sind in der mittel- wie in der neuenglischen Poesie in erheblicher Anzahl anzutreffen. Wegen des in der Regel größeren Umfanges des einen Gliederpaares machen sie aber doch meistens einen dreitheiligen Eindruck.

Die lediglich durch abweichende Reimstellung in den Stollen und dem Abgesang, respective in der Stirn und den Wenden bewirkte Dreitheiligkeit möge durch folgende Beispiele erläutert werden:

I. Stollen {
Take, oh take those lips away,
That so sweetlye were forsworne;

II. Stollen {
And those eyes, the breake of day,
Lights that do misleade the morne.

Abgesang {
But my kisses bring againe,
Seales of love, but seal'd in vaine.

Percy, Rel. I, 190.

Stirn {
As by the shore, at break of day
A vanquish'd Chief expiring lay,

I. Wende {
Upon the sands with broken sword
He traced his farewell to the Free;

II. Wende {
And, there, the last unfinish'd word
He dying wrote was „Liberty“.

Th. Moore III, 25.

Eine seltene, wohl erst in neuenglischer Zeit vorkommende Art der Dreitheiligkeit endlich ist diejenige, dass der Abgesang zwischen den beiden Stollen steht, eine

Möglichkeit, die natürlich bei allen drei Arten der Herstellung der Dreitheiligkeit eintreten kann. Ein Beispiel der letzten Art, d. h. der durch abweichende Reimstellung bewirkten Ungleichheit des Abgesangs, wird genügen, dies zu veranschaulichen:

I. Stollen { *Nine years old! The first of any*
Seem the happiest years that come:
Abgesang { *Yet when I was nine, I said*
No such word! I thought instead
II. Stollen { *That the Greeks had used as many*
In besieging Ilium.

Eliz.-Barr.-Browning II, 215.

Die Ungleichheit endlich der aus drei oder mehreren Gliedern bestehenden neuenglischen Strophen kann natürlich sehr mannichfaltiger Art sein. In der Regel aber sind sie den regelmäßigen dreitheiligen Strophen einigermaßen analog gebaut (vgl. Buch II, Abschnitt II, *B*, Kapitel 1).

In der romanischen Poesie wurde die Dreitheiligkeit auch im Bau des ganzen Liedes durchgeführt, indem dasselbe aus drei oder sechs Strophen, also aus drei gleichen Strophengruppen, oder, was gewöhnlich der Fall ist, aus sieben oder fünf Strophen, also aus zwei gleichen Theilen und einem ungleichen, bestehen konnte. Auch in der mittelenglischen Kunstpoesie ist dies nicht selten zu beobachten, in der neuenglischen dagegen wohl nur in neuester Zeit öfters bei den Nachahmern romanischer Strophenformen, namentlich der Ballade.

§ 220. Eine mit dem zuletzt erwähnten Punkt, nämlich der Gliederung des ganzen Gedichtes, zusammenhängende strophische Erscheinung ist diejenige des sogenannten Geleits, von den Provenzalen *tornada,* d. h. Wendung, Apostrophe, Anrede genannt, von den Nordfranzosen *envoi,* welche Bezeichnung öfters auch von den mittelenglischen Dichtern als Überschrift für diese Strophenart (ja gelegentlich auch für ein ganzes Gedicht) beibehalten wurde. Das Geleit, welches hauptsächlich in der Dichtungsform der Ballade Verwendung fand, ist eine Art Epilog zu dem eigentlichen Gedicht. In der provenzalischen Poesie war es Regel (die später auch in der altfranzösischen oft befolgt wurde), dass

es in der Form mit dem Schlusstheil der vorhergehenden Strophe übereinstimmen musste. Auch musste es inhaltlich mit dem Gedicht in einem gewissen Zusammenhange stehen, obwohl es meistens persönliche Beziehungen zum Ausdruck brachte.

Der Dichter wendet sich nämlich entweder mit dem Geleit wie mit einem Scheidegruß an das Gedicht selber, oder er gibt damit einem Boten den Auftrag, das Gedicht der Geliebten des Verfassers oder einem Gönner zu überbringen, oder er wendet sich darin auch mit Empfehlungen und Lobsprüchen an diesen selber. Denselben Zwecken dient das Geleit meistens in der mittelenglischen Poesie. Doch kommen hier auch manche Abweichungen, sowohl hinsichtlich des Inhaltes, als auch namentlich der Form, von dem provenzalischen Brauch vor.

§ 221. Danach können folgende drei Arten von Geleiten in der mittelenglischen Poesie unterschieden werden: 1. wirkliche Geleite; 2. formell geleitartige Schlusstrophen; 3. inhaltlich geleitartige Schlusstrophen.

Die wichtigsten sind die wirklichen Geleite, von denen zwei Unterarten zu unterscheiden sind, nämlich *a)* solche, deren Form von der eigentlichen Strophenform des Liedes abweicht, wie dies in dem Gedicht W. L. XII bei Böddeker der Fall ist, und in noch ausgesprochenerer Weise in Chaucers aus siebenzeiligen Strophen bestehendem Gedicht *Compleynte to his Purse,* dessen an den König gerichtete Geleitstrophe nur fünf Verse umfasst; *b)* solche, deren Form die nämliche ist wie diejenige der übrigen Strophen des Gedichtes, wie dies z. B. in dem Gedicht W. L. XIV bei Böddeker (Gruß an die Geliebte), Dunbars *Goldin Terge* (Anrede an das Gedicht selber) beobachtet werden kann.

Ist das Gedicht von größerem Umfange, so umfasst bisweilen auch das Geleit mehrere Strophen, wofür das aus sechs sechszeiligen Strophen bestehende Geleit zu Chaucers in siebenzeiligen Strophen geschriebenem Gedicht *The Clerkis Tale* als Beispiel dienen kann.

Formell geleitartige Schlusstrophen sind gewöhnlich kürzer als die Hauptstrophen, diesen jedoch ähnlich. Sie begegnen im ganzen seltener. Beispiele finden sich Böddeker, G. L. III, W. L. VII u. a. m.

Als eine inhaltlich geleitartige Schlusstrophe ist diejenige des Gedichtes W. L. IV bei Böddeker anzusehen, welche eine Anrede an einen andern Dichter enthält. Andere Lieder geistlichen Inhaltes schließen ab mit Anreden an Gott, Christus, die heilige Jungfrau, Aufforderungen zum Gebet u. s. w., wie z. B. Böddeker, W. L. XIV, Furnivall, *Hymns to the Virgin* (E. E. T. S. 24) S. 39 etc. Diese könnten auch allenfalls hierhergerechnet werden.

Das Geleit ist auch in der neuenglischen Poesie nicht ganz außer Gebrauch gekommen. Kürzere Geleitstrophen begegnen bei Spenser, *Epithalamium*, S. Daniel, *To the Angel Spirit of Sir Phil. Sidney* (Poets IV, 228), W. Scott, *Marmion*, *(Envoy*, aus paarweise reimenden viertaktigen Versen) *Harold, Lord of the Isles, Lady of the Lake* (Spenserstanzen), Southey, *Lay of the Laureate* (X, 139—174) u. a.; ferner bei Swinburne in seinen *Ballads*.

Geleitartige Schlusstrophen kommen bei den Dichtern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, wie Carew, Donne, Cowley, Waller, Dodsley u. A., öfters vor (vgl. Metrik II, S. 794, Anm.).

II. Abschnitt. Besonderer Theil.

A. Die der mittel- und neuenglischen Zeit gemeinsamen Strophen nebst ihren Analogiebildungen.

KAPITEL 1.

Zweitheilige gleichgliedrige Strophen.

I. Gleichmetrische Strophen.

§ 222. Als die einfachste zweitheilige, gleichgliedrige Strophe kann diejenige angesehen werden, welche nur aus zwei gleichmetrischen Versen besteht. Die nordenglische Psalmenübersetzung *(Surtees Society*, vol. 16, 19) ist zum großen Theil in zweizeiligen, aus paarweise reimenden, viertaktigen Versen bestehenden Strophen geschrieben, mit denen aber gelegentlich solche aus vier, sechs, acht und mehr Zeilen abwechseln. In mittelenglischer Zeit wurde indess diese Form gewöhnlich zu längeren, unstrophischen Gedichten verwendet, und wenn auch einige derselben wohl

ganz oder wenigstens theilweise in zweitheilige Strophen eingetheilt werden können, z. B. das Poema Morale, so ist bei ihnen doch wohl an eine beabsichtigte strophische Gliederung nicht zu denken.

In neuenglischer Zeit dagegen kommen öfters beabsichtigte Strophen dieser Art vor, so u. a. eine aus viertaktigen trochäischen Versen bei Rob. Browning. *The Boy and the Angel* (IV, 158):

Morning, evening, noon and night
„Praise God!" sang Theocrite.

Then to his poor trade he turned,
Whereby the daily meal was earned.

Beispiele für derartige Strophen aus anderen Versarten. z. B. achttaktigen trochäischen und jambisch-anapästischen, vier-, fünf- und sechstaktigen jambischen Versen, die bei Longfellow, Tennyson, Thackeray, Rosetti u. A. begegnen, s. Metrik II, § 3.

§ 223. Zahlreicher sind vierzeilige, aus zwei Reimpaaren bestehende Strophen vertreten. Schon in der mittelenglischen Lyrik sind in den eben erwähnten *Surtees Psalms* gelegentlich derartige, aus zwei kurzen Reimpaaren gebildete Strophen anzutreffen, viel öfter aber in neuenglischer Zeit, so z. B. bei Carew, *The Inquiry* (Poets III):

Amongst the myrtles as I walk'd,
Love and my sighs thus intertalk'd:
„Tell me, said I in deep distress,
Where I may find my shepherdess."

Regelmäßiger Wechsel stumpfer und klingender Reime ist bei dieser einfachen Strophe, die eigentlich nichts weiter ist als fortlaufende Reimpaare mit einer Pause nach jeder vierten Zeile, höchst selten zu beobachten, wie dies überhaupt für alle Strophen der mittelenglischen Poesie gilt.

Diese Strophe ist sehr beliebt, nicht minder aber die gleiche aus viertaktigen, trochäischen Versen (z. B. bei Milton, *Psalm CXXXVI.* mit den beiden letzten Versen als Refrain, wodurch die strophische Gliederung deutlicher hervortritt), aus viertaktigen jambisch-anapästischen (z. B. bei Th. Moore, *'t is the last Rose of Summer,* II, 155) und aus fünftaktigen jambischen Versen (z. B. bei Cowper. S. 539, 410).

Seltener sind derartige Strophen aus viertaktigen daktylischen, aus dreitaktigen jambisch-anapästischen und trochäischen, aus sechstaktigen jambischen und trochäischen, aus siebentaktigen jambischen und aus achttaktigen trochäischen Versen anzutreffen, indess in allen Fällen durch Beispiele belegt (Metrik II, § 261).

§ 224. Auch die verdoppelte, also achtzeilige Strophenform analoger Bildung *(aabbccdd)* ist in verschiedenen Versarten anzutreffen, so namentlich in viertaktigen Versen, z. B. bei Suckling, *The Expostulation* (*Poets,* III, 749):

Tell me, ye juster deities,
That pity lover's miseries,
Why should my own unworthiness
Light me to seek my happiness?
It is as natural, as just,
Him for to love whom needs I must:
All men confess that love's a fire,
Then who denies it to aspire?

Besser abgeschlossen ist diese Strophe, wenn sie mit einem Refrain endigt, wie z. B. bei Percy, *Reliques* II, II, 13. Beliebt ist diese Strophenart aus viertaktigen trochäischen Versen (z. B. bei Burns, S. 197), ferner aus viertaktigen jambisch-anapästischen Versen (Burns, *My heart's in the Highlands)*; seltener begegnet sie aus fünftaktigen jambischen oder septenarischen Versen (vgl. Metrik II, § 262).[1]

§ 225. Hieran schließen sich Strophen aus vier gleichtaktigen Versen mit unterbrochener Reimstellung *(abcb)* an. Gewöhnlich sind es dreitaktige oder viertaktige Verse, die also eigentlich nichts anderes sind als Alexandriner oder akatalektische Tetrameter, die paarweise reimen und nur in der Anordnung zu Kurzzeilen aufgelöst erscheinen, so z. B. in folgender Halbstrophe der eigentlich in achtzeiligen Strophen geschriebenen älteren Version der Legende der heiligen Katherina (ed. Hostmann, Altenglische Legenden, Neue Folge, Heilbronn 1881, S. 242):

[1]) Vereinzelt nur kommen sechs- und zwölfzeilige, nach demselben Princip gebaute Strophen (aaabbb und aabbccddeeff) vor (Beispiele s. Metrik II, § 363).

He that made heven and erthe
and sonne and mone for to schine,
Bring ous into his riche
and sheld ous fram helle pine!

Beispiele für Strophen dieser Art aus viertaktigen trochäischen und dreitaktigen jambischen Versen, die namentlich in Percy's *Reliques* vorkommen, s. Metrik II, § 264.

§ 226. Durch Verdoppelung, d. h. indem zu dem ursprünglich langzeilig reimenden Verspaare noch ein zweites geradeso gebautes und reimendes hinzugefügt wird, entsteht aus dieser Strophe wieder eine achtzeilige, reimend nach der Formel *abcbdbeb*, wie sie vorliegt in der vollständigen Strophe der oben citierten älteren Katherinenlegende:

He that made heven and erthe
and sonne and mone for to schine,
Bring ous into his riche
and scheld ous fram helle pine!
Herken, and y you wile telle
the liif of an holy virgine,
That treuli trowed in Jhesu Crist:
hir name was hoten Katerine.

Diese Art der Verdoppelung begegnet aber namentlich in neuenglischer Zeit seltener als eine andere, die durch Hinzufügung eines zweiten langzeiligen, aber mit neuem Reime reimenden Verspaares entsteht, so dass bei kurzzeiliger Anordnung der Verse die Reimstellung *abcbdefe* vorliegt.

Aus trochäischen Versen gebaut findet sich dieselbe in Hymn. 419:

King of Saints, to whom the number
Of thy starry host is known,
Many a name, by man forgotten,
Lives for ever round Thy Throne;
Lights, which earth-born mists have darkened,
There are shining full and clear,
Princes in the court of heaven,
Nameless, unremembered here.

Noch häufiger sind Strophen dieser Art aus viertaktigen und dreitaktigen jambischen, vereinzelt auch solche aus zweitaktigen jambisch-anapästischen und trochäisch-daktylischen Versen anzutreffen (s. Metrik II, § 265).

§ 227. Beliebter als die oben betrachtete ist die durch eingeflochtenen Reim aus den paarweise reimenden Langversen durch eingeflochtenen Reim hervorgegangene Strophe. Für diesen Hergang liefert die Umschreibung der von Horstmann a. a. O. edierten jüngeren Version der Katherinenlegende aus der älteren ein lehrreiches Beispiel, wie zunächst die folgende erste Halbstrophe zeigen möge:

He that made bothe sunne and mone
In heuene and erthe for to schyne,
Brynge vs to hevene, with him to wone
And schylde vs from helle pyne!

Strophen dieser Art, die auch in der mittellateinischen, provenzalischen, altfranzösischen Poesie häufig vorkommen, sind in mittel- und neuenglischer Zeit in großer Zahl zu finden, z. B. bei Ritson, *Anc. Songs* I, p. 40, Surrey, S. 37, 56 etc., Burns, S. 97 etc. etc.

Wechsel von stumpfen und klingenden Reimen kommt seltener vor, z. B. Percy, *Rel.* I, III, 13; öfters sind Strophen mit Refrainversen anzutreffen, z. B. Wyatt, S. 70.

Strophen dieser Art aus vier- und dreitaktigen trochäischen und jambisch-anapästischen, sowie aus zweitaktigen daktylischen Versen sind gleichfalls zahlreich vorhanden (Beispiele s. Metrik II, § 266).

Besondere Erwähnung verdient noch die wichtige sogenannte elegische, d. h. die aus vier fünftaktigen, kreuzweise reimenden Versen bestehende Strophe, die zwar in mittelenglischer Zeit nur als Bestandtheil der *Rhyme-Royal-* und der achtzeiligen Strophe, in der neuenglischen Poesie aber desto häufiger vorkommt, so schon bei Wyatt (S. 58):

Heaven and earth and all that hear me plain
Do well perceive what care doth make me cry;
Save you alone, to whom I cry in vain;
Mercy, Madam, alas! I die, I die!

Diese Strophe ist in der ganzen neuenglischen Poesie sehr beliebt (vgl. Metrik II, § 267).

Aus trochäischen Versen, sowie aus sechstaktigen (Tennyson's *Maud*), sieben- und achttaktigen Versarten ist sie jedoch seltener anzutreffen (vgl. Metrik II, § 269).

§ 228. Durch Verdoppelung entsteht aus der vierzeiligen, kreuzweise reimenden Strophe die achtzeilige, reimend

abababab. die in mittelenglischer Zeit öfters vorkommt, so u. a. Böddeker, G. L. XVI, oder die Liebesweise von Thomas de Hales ed. Morris (*Old. Engl. Misc.*, p. 93) mit theilweiser Durchführung stumpfer und klingender Reime:

A Mayde cristes me bit yorne,
þat ich hire wurche a luue rón:
For hwan heo myhte best ileorne
to taken on oþer soþ lefmon,
þat treowest were of alle berne
and beste wyte cuþe a freo wymmon;
Ich hire nule nowiht werne,
ich hire wule teche as ic con.

Strophen dieser Art begegnen auch im Neuenglischen, z. B. bei Burns (S. 262), andere aus vierhebigen Versen liegen vor: Böddeker, Weltl. Lieder XV, aus dreitaktigen Versen: *Polit. Poems* I, 270.

Eine andere Art der Verdoppelung ist die, dass bei vier ursprünglich langzeilig mit gleichen Reimen gebundenen Versen die eingeflochtenen Reime verschieden sind, so dass die Reimformel *ababcbcb* entsteht. Dies ist die Strophe, zu welcher die zweite Version der Katherinenlegende aus der ersten umgearbeitet worden ist (vgl. §§ 69, 70, 227).

He that made bothe sunne and mone
In hevene and erthe for to shyne,
Brynge vs to hevene, with hym to wone
And schylde vs from helle pyne!
Lystnys, and I schal you telle
The lyff off an holy virgyne,
That trewely Jhesu louede wel:
Here name was callyd Kateryne.

Diese Strophe findet sich u. a. auch bei R. Burns (S. 201). Seltener ist die nicht aus vier einreimigen, sondern aus zwei paarweise reimenden Langzeilen durch gleiche eingeflochtene Reime abzuleitende Strophenform *ababacac* anzutreffen, z. B. bei Wyatt (S. 48).

Die gewöhnliche Art der Verdoppelung ist die, dass zu einer vierzeiligen Strophe eine zweite, geradeso gebaute, aber mit neuen Reimen versehene hinzugefügt wird, wie sie in mittelenglischer Zeit vereinzelt im Early Engl. Psalter. Ps. XLIV, 11 u. 12 vorkommt, desto häufiger aber

im Neuenglischen aus den verschiedensten Versarten gebildet, so z. B. aus fünftaktigen jambischen Versen bei Milton, Psalm VIII (vol. III, S. 29):

O Jehovah our Lord, how wondrous great
And glorious is thy name through all the earth,
So as above the heavens thy praise to set!
Out of the tender mouths of latest bearth,
Out of the mouths of babes and sucklings thou
Hast founded strength, because of all thy foes,
To stint the enemy, and slack the avenger's brow,
That bends his rage thy providence to oppose.

Beliebter sind Strophen dieser Art aus drei- und viertaktigen jambischen, trochäischen und jambisch anapästischen Versen, öfters mit wechselnden stumpfen und klingenden Reimen (Beispiele s. Metrik II, § 271).

§ 229. Nur ganz vereinzelt begegnet die sechzehnzeilige Verdoppelung dieser Strophe, entsprechend der Formel $ababcdcdefefghgh_{2}$, bei Th. Moore II, 300, sowie eine andere, achtzeilige Form, reimend $abcd.abcd_{3}$ bei Rossetti, *The Shadows* (II, 249), die analog einer häufiger vorkommenden sechszeiligen Strophe, reimend *a b c. a b c* gebildet zu sein scheint. Diese Strophe, die als Anlehnung an die im nächsten Paragraphen zu behandelnde Schweifreimstrophe zu bezeichnen ist, kommt namentlich aus viertaktigen jambischen Versen gebildet etwas häufiger vor, so u. a. bei Campbell, *Ode to the Memory of Burns* (S. 79):

Soul of the Poet! wheresoe'er
Reclaim'd from earth, thy genius plume
Her wings of immortality:
Suspend thy harp in happier sphere,
And with thine influence illume
The gladness of our jubilee.

Beispiele für Strophen dieser Art aus anderen Versarten s. Metrik II, § 272.

§ 230. Zweckmäßigerweise schließen sich die sechszeiligen Strophen dieser Art an die vier- und achtzeiligen zweitheiligen, gleichgliedrigen, gleichmetrischen Strophen an. Hierher ist zunächst eine besondere Art der Schweifreimstrophe, deren Wesen und Entstehung erst

bei der Betrachtung der ungleichmetrischen Hauptart derselben näher zu erörtern sein wird, zu rechnen. Die hier zu besprechenden gleichmetrischen, sechszeiligen Strophen haben die nämliche Reimstellung wie die gewöhnliche Schweifreimstrophe, also *a a b c c b*. Ein Beispiel gewährt ein Lied bei Ritson I, 70:

Sith Gabriel gan grete
Ure ledi Mari swete,
That godde wold in hir lighte,
A thousand yer hit isse,
Thre hundred ful iwisse,
Ant over yeris eighte.

In neuenglischer Zeit kommt diese Strophe recht oft vor, z. B. bei Drayton, *To the New Year* (Poets III, 579), namentlich aber oft aus viertaktigen jambischen Versen gebaut, z. B. bei Suckling in einem Liede (Poets III, 748):

When, dearest, I but think of thee,
Methinks all things that lovely be
Are present, and my soul delighted:
For beauties that from worth arise,
Are like the grace of deities,
Still present with us, though unsighted.

Hier sind die Schweifreimverse durchwegs klingend; in anderen Beispielen sind sie stumpf, die übrigen klingend, öfters sind auch alle stumpf oder alle klingend, gewöhnlich wechseln sie beliebig. Beispiele hierfür, sowie für die nämliche Strophenart aus dreitaktigen trochäischen, zwei- und dreitaktigen jambisch-anapästischen und fünftaktigen jambischen Versen s. Metrik II, § 273. Strophen dieser Art aus zweihebigen Versen, die in mittelenglischen Dichtungen begegnen, sind § 57 citiert worden.

§ 231. Eine nur in neuenglischer Zeit vorkommende seltene Abart ist die mit vorangestellten Schweifreimversen, entsprechend der Formel *a b b a c c*, die, aus zweitaktigen jambischen Versen gebaut, bei Ben Jonson, *Hymn to God* (Poets IV, 561) und aus viertaktigen trochäischen Versen bei Eliz. Barr.-Browning in *A Portrait* (III, 57) vorkommt (vgl. Metrik II, § 274).

Durch Verdoppelung dieser Strophe entsteht die uns nur in der mittelenglischen Poesie bekannt gewordene zwölfzeilige Strophe mit der Reimstellung *aabccbddbeeb* oder auch mit der künstlicheren Reimordnung *aabaabccbccb*, wie z. B. bei Böddeker, Geistl. Lieder II.

Eine weitere Modification der einfachen sechszeiligen Strophe ist die, dass in jeder Halbstrophe zu den beiden Reimpaaren ein dritter Reimvers hinzugefügt wird, so dass eine achtzeilige Strophe mit der Reimstellung *aaabcccb* entsteht, wovon zwei der frühneuenglischen dramatischen Poesie angehörige, aus zweihebigen Versen bestehende Beispiele oben (§ 62) citiert worden sind.

Die nämliche Strophe, aus zweitaktigen Versen gebildet, kommt in den Coventry Mysteries p. 342 vor. Auch in neuenglischer Zeit begegnet sie öfters, und zwar aus dreitaktigen jambischen Versen zusammengesetzt u. a. bei Longfellow, *King Olaf's Death Drink* (S. 577), ferner auch aus fünf-, vier-, zweitaktigen jambischen und sonstigen Versen bestehend (Beispiele s. Metrik II, § 275).

Einige ungewöhnliche Erweiterungen dieser Strophe, die nach den Formeln a-a-b-cd-d-b-c_4, a-b-c-de-f-g-d_3, abbcaddc_4, aaaabccccb_4 gebaut sind, finden sich ebenda § 277 durch Beispiele belegt.

Sechzehnzeilige Strophen dieser Art aus zweihebigen Versen, reimend *aaabcccbdddbeeeb*, die in der mittelenglischen Romanzenpoesie häufig begegnen, sind oben (§ 57) citiert und besprochen worden.

II. Ungleichmetrische Strophen.

§ 232. Im Anschluss an den letzten Paragraphen muss hier zuerst die eigentliche Hauptform der Schweifreimstrophe erörtert werden. Die Schweifreimstrophe ist in der Regel aus vier viertaktigen und zwei dreitaktigen Versen zusammengesetzt, welche reimen in der Stellung $\text{a a}_4\text{ b}_3\text{ c c}_4\text{ b}_3$, wie folgende Probe (Böddeker, Geistl. Lieder XVII) zeigen möge:

Lustneþ alle a lutel þrowe,
Ȝe þat wolleþ ou selue yknowe,
Unwys þah y be:



Ichulle telle ou ase y con,
Hou holy wryt spekeþ of mon;
Herkneþ nou to me.

Der dreitheilige Charakter der Halbstrophe, deren letzter Vers, der eigentliche Schweifreimvers, ursprünglich nichts anderes ist als ein Refrain, und der volksthümliche Ursprung der Strophe, die aus volksthümlichen Wechselgesängen, sowie dem daraus hervorgegangenen kirchlichen Responsoriengesang und weiter aus den Sequenzen und Prosen des Mittelalters entstanden ist, wurde schon von Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Laiche, p. 27 nachgewiesen (vgl. Engl. Metrik I, pp. 353—357).

Einem Sequenzenverse wie:

Egidio psallat coetus | iste letus | Alleluia

entspricht in seiner dreifachen Gliederung das erste Glied der oben citierten mittelenglischen Schweifreimstrophe:

Lustneþ alle a lutel þrowe | ȝe þat wolleþ ou selue y-knowe | Unwys þah y be.

Wenn zwei solche Langverse, die durch den Reim des letzten Gliedes miteinander verbunden sind, während die beiden ersten Glieder derselben mittelst leoninischen Reimes zusammen reimen, zu sechs Kurzversen aufgelöst unter einander geschrieben wurden, so gieng daraus die schon in der mittellateinischen Poesie sehr gebräuchliche und aus dieser in die Poesie der romanischen und germanischen Völker übergegangene Schweifreimstrophe obiger Form hervor. Beliebter noch als diese Form mit stumpfen Reimen der Schweifreimverse war in mittel- und neuenglischer Zeit diejenige mit klingenden Reimen, wofür ein neuenglisches Beispiel citiert werden möge, nämlich die Anfangsstrophe eines Drayton'schen Widmungsgedichtes an *Sir Henry Goodere* (Poets III, 576):

These lyric pieces, short and few,
Most worthy Sir, I send to you,
To read them be not weary:
They may become John Hewes his lyre,
Which oft at Powlsworth by the fire
Hath made us gravely merry.

Auch diese in der ganzen neuenglischen Poesie sehr beliebte Hauptform der Schweifreimstrophe wird theils, wie

in der obigen, mit klingenden Schweifreimen bei stumpfen Reimpaaren, theils mit nur stumpfen Reimen, theils mit beliebiger Verwendung stumpfer und klingender Reime gebildet.

Jambisch-anapästische vier- und dreitaktige Verse werden gleichfalls öfters zu dieser Strophenart verwendet, so u. a. bei Th. Moore, *Hero and Leander* III, 62.

Von dieser Hauptform sind zahlreiche Variationen anzutreffen, so solche aus vier- und zweitaktigen jambischen oder trochäischen, ferner auch aus drei- und zweitaktigen, fünf- und dreitaktigen, sowie fünf- und zweitaktigen jambischen Versen, entsprechend den Formeln $\underset{42\ 42}{aabccb}$, $\underset{32\ 32}{aabccb}$, $\underset{53\ 53}{aabccb}$, $\underset{52\ 52}{aabccb}$, $\underset{3\ 53\ 5}{abbacc}$ (vorangestellte Schweifreimverse), wofür Metrik II, § 279, Beispiele zu finden sind.

§ 233. Der nächste Schritt der Entwickelung dieser Strophe wird nun durch die mittelst Verdoppelung aus derselben hervorgegangene, zwölfzeilige Schweifreimstrophe, reimend in der Form $\underset{43\ 43\ 43\ 43}{aabccbddbeeb}$, bezeichnet, wie sie vorliegt in einem Gedicht bei Böddeker, Weltl. Lieder VIII:

Lenten is come wiþ loue to toune,
Wiþ blosmen and wiþ briddes roune,
þat all þis bisse bryngeþ:
Dayes eȝes in þis dales,
Notes suete of nyhtegales,
Vch foule song singeþ.
þe þrestlecoc him þreteþ oo:
Away is huere wynter woo,
When woderoue springeþ.
þis foules singeþ ferli fele,
Ant wlyteþ on huere wyter wele,
þat al þe wode ryngeþ.

Diese Strophe, für die uns ein neuenglisches Beispiel nicht bekannt geworden ist, war in der mittelenglischen Poesie, sowohl in der Lyrik, als auch in der Legenden- und Romanzendichtung, sowie in der späteren dramatischen Poesie sehr verbreitet (vgl. O. Wilda, Über die örtliche Verbreitung der zwölfzeiligen Schweifreimstrophe in England, Breslauer Dissertation 1887).

§ 234. Von sonstigen Weiterbildungen der Schweifreimstrophe sind zunächst die Erweiterungen hervor-

zuheben, welche durch Hinzufügung eines dritten Verses zu den Hauptversen jeder Halbstrophe entstehen, so dass das Schema einer solchen achtzeiligen Strophe $aaa_4b_3ccc_4b_3$ ist. Derartige Strophen begegnen in der frühmittelenglischen Lyrik, z. B. Böddeker, Weltl. Lieder X, nebst Refrainstrophe, Polit. Lieder V (vierhebige Hauptverse und zweihebige Schweifreimverse, die wohl nur scheinbar bisweilen einen dreitaktigen Rhythmus annehmen), und auch bei späteren Dichtern, so bei Dunbar, dessen Gedicht *Off the Fenȝeit Freir of Tungland* in derselben geschrieben ist; in den *Miracle Plays* war sie ebenfalls beliebt. Gleichmetrische Strophen dieser Art sind schon oben (§§ 230, 231) erwähnt worden.

In der neuenglischen Poesie war diese Strophe gleichfalls sehr verbreitet. Sie begegnet u. a. bei Drayton, *Nymphidia* (Poets III, 177), und zwar mit klingenden Schweifreimversen:

Old Chaucer doth of Topas tell,
Mad Rablais of Pantagruel,
A later third of Dowsabel,
With such poor trifles playing:
Others the like have labour'd at,
Some of this thing and some of that,
And many of they know not what,
But that they must be saying.

Andere Beispiele für diese Strophe, sowie für ähnliche aus vier- und dreitaktigen trochäischen und jambisch-anapästischen Versen s. Metrik II, § 280.

Gewisse Unterarten dieser Strophe bestehen aus drei- und zweitaktigen, vier- und zweitaktigen, vier- und eintaktigen, fünf- und zweitaktigen, sowie fünf- und eintaktigen Versen, entsprechend den Formeln $aaa_3b_2ccc_3b_2$, $aaa_4b_2ccc_4b_2$, $aaa_4b_1ccc_4b_1$, $aaa_5b_2ccc_5b_2$, $aaa_5b_1ccc_5b_1$, die Metrik II, § 281, durch Beispiele belegt worden sind.

Nur vereinzelt kommt die zehnzeilige erweiterte Schweifreimstrophe, entsprechend der Formel $aaaa_4b_3cccc_4b_3$, nämlich bei Longfellow, *The Goblet of Life* (S. 114), vor.

§ 235. Öfters aber begegnen — allerdings nur in neuenglischer Zeit — gewisse Abarten der erweiterten acht- und zehnzeiligen Schweifreimstrophen, in denen die Hauptverse der Halbstrophe von ungleicher Länge sind, wie

z. B. in einem Gedicht bei Congreve, *On Miss Temple* (Poets VII, 568), in welchem der erste Vers jeder Halbstrophe um einen Takt verkürzt erscheint, entsprechend der Formel: ${}^{aaabcccb}_{3\ 433\ 43}$:

Leave, leave the drawing-room,
Where flowers of beauty us'd to bloom;
The nymph that's fated to o'ercome,
Now triumphs at the wells.
Her shape, and air, and eyes,
Her face, the gay, the grave, the wise,
The beau, in spite of box and dice
Acknowledge, all exells.

Verwandte, Metrik II, §§ 283—285 citierte Strophen entsprechen den Formeln ${}^{aaabcccb}_{243\ 243}$, ${}^{abbc-addc-}_{3\ 4\ 23\ 4\ 2}$ (abweichender erster Reim in den Hauptversen), ${}^{aabbcddeec}_{42\ 42}$ (zehnzeilig mit neuem Reimpaar in der Halbstrophe), ${}^{aabbcCaabbcC}_{32\ 32}$ (analoge zwölfzeilige, durch Refrain in jeder Halbstrophe erweiterte Strophe), ${}^{ababcdedec}_{53\ 53}$ (gekreuzte Reimstellung der Hauptverse).

Zwei ungewöhnliche, streng genommen nicht mehr gleichgliedrige Abarten entsprechen den Formeln ${}^{abbccdda}_{52\ 52}$, ${}^{abac-babc-}_{4\ 2\ 4\ 2}$.

§ 236. Ein weiterer Schritt in der Entwickelung der Schweifreimstrophe geschah dann dadurch, dass die Hauptverse der Halbstrophe kürzer gemacht wurden als der Schweifvers. Auch für diese Art waren schon die Vorbilder in der mittellateinischen, wie in der provenzalischen und altfranzösischen Poesie vorhanden (vgl. Metrik I, 366). In mittelenglischer Zeit kommt indes diese Strophenform nicht oft vor. Ein Beispiel gewährt Dunbars Gedicht *Of the Ladyis Solistaris at Court* (${}^{aabccbddeffe}_{22\ 23\ 23\ 23}$):

Thir Ladyis fair,
That makis repair,
And in the Court ar kend,
Thre dayis thair
Thay will do mair,
Ane mater for till end,
Than thair gud men
Will do in ten,
For ony craft thay can;

So weill thay ken,
Quhat tyme and quhen,
Thair menes thay sowld mak than.

Denselben rhythmischen Bau haben die Verse der alten Ballade *The Notbrowne Maid* in Percy's *Reliques,* vol. II, wo das Gedicht in zwölfzeiligen Strophen aus vier- und dreitaktigen Versen gedruckt ist, während Skeat es in seinen „Specimes of English Literature“ in Strophen aus sechs Langzeilen gedruckt hat.

Beide Anordnungen lassen die Verwandtschaft dieses Metrums mit septenarischen Versen deutlich zu Tage treten.

Auch in neuenglischer Zeit ist diese Strophe sehr beliebt. Sie begegnet u. a. bei W. Scott (S. 460: $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{23\ 23}$), Burns (verdoppelt S. 61: $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccbddeffe}{23\ 23\ 23\ 23}$, S. 211: $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccbddbeeb}{23\ 23\ 23\ 23}$).

Auch zwei- und dreitaktige jambisch-anapästische Verse werden oft zu solchen Strophen verbunden, vgl. z. B. Cowper (S. 427), Burns (S. 244) etc.

Unterarten dieser Strophe aus anderen Versen, entsprechend den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{45\ 45}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{46\ 46}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{35\ 35}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{34\ 34}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{24\ 24}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\smile a\smile b\smile b\smile c\ d\smile d\smile e\smile e\smile c}{23\qquad\qquad 23}$ finden sich Metrik II, § 286—288, durch Beispiele belegt.

§ 237. Eine kleine Gruppe von Schweifreimstrophen besteht aus solchen Strophenformen, in denen die zweiten Hauptverse kürzer sind als die ersten. So begegnet eine solche Variation einer Schweifreimstrophe aus viertaktigen trochäischen Versen mit verkürztem zweitaktigen zweiten Verse der Halbstrophe, die von Donne zur Übersetzung des 137sten Psalms verwendet worden ist (*Poets* IV, 43), und folgende Form hat:

By Euphrates' flow'ry side
We did 'bide,
From dear Juda far absented,
Tearing the air with our cries,
And our eyes
With their streams his stream augmented.

Die nämliche Strophe ist auch bei Longfellow *Tales of a Wayside Inn* V (S. 552) zu finden. Ähnliche Strophen, entsprechend den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{323323}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabccb}{325325}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{abbacc}{432432}$ (mit vorangestelltem Schweifreimvers), sind Metrik II, § 289, citiert worden.

§ 238. Auch Anlehnungen *(abcabc)* an die Schweifreimstrophe kommen vor; so begegnet eine der Formel $a b_4 c_3 a b_4 c_3$ entsprechende Strophe bei El. Barr.-Browning, *A Sabbath morning at sea* (III, 74):

The ship went on with solemn face:
To meet the darkness on the deep,
The solemn ship went onward:
I bowed down weary in the place,
For parting tears and present sleep
Had weighed mine eyelids downward.

Andere Strophen dieser Art, entsprechend den Formeln $a_4 b_5 c_3 a_4 b_5 c_3$, $a b_2 c_4 a b_2 c_4$, $a_2 b_3 c_1 a_2 b_3 c_1$, $a\smile b a\smile b_4 c_6\smile d\smile e d\smile e_4 c_6\smile$, finden sich Metrik II, § 290 durch Beispiele belegt.

§ 239. Nicht minder beliebt als die Schweifreimstrophe in ihren verschiedenen Haupt- und Unterarten war und ist in der mittel- und neuenglischen strophischen Dichtung der katalektische Tetrameter oder Septenar, in mittelenglischer Zeit anfangs nur klingend, später klingend und stumpf, in neuenglischer Zeit vorwiegend stumpf und nur ausnahmsweise klingend reimend. Dies Metrum fand in der Auflösung zu vier Zeilen als eine der ältesten und populärsten ungleichmetrischen Strophen zweitheiligen gleichgliedrigen Baues so häufige Verwendung in der englischen Poesie, dass es dort unter der Bezeichnung *The Common Metre* bekannt ist.

Mittel- und neuenglische Proben dieser einfachen Strophenart sind bereits früher (§§ 69, 70, 128, 130—132) sowohl in langzeilig reimender und gedruckter, als auch langzeilig reimender, aber kurzzeilig *(abcb)* gedruckter, als auch endlich in kurzzeilig reimender *(abab)* Gestalt gegeben worden.

Von diesen hat namentlich die kurzzeilig reimende Form und in der verdoppelten Gestalt auch die überspringend oder unterbrochen, also eigentlich langzeilig reimende zahlreiche Analogiebildungen erfahren.

So sind namentlich Strophen aus vier- und dreitaktigen jambisch-anapästischen Versen beliebt, in denen u. a. das berühmte Gedicht von Charles Wolfe, *The Burial of Sir John Moore* (vgl. § 183) geschrieben ist:

Not a drum was heard, not a funeral note,
As his corpse to the rampart we hurried;
Not a soldier discharged his farewell shot
O'er the grave where our hero we buried.



In anderen Gedichten kommen nur stumpfe Reime vor, so u. a. bei Cowper (S. 429).

Strophen dieser Art aus trochäischen, sowie ungleichrhythmische Strophen aus trochäischen nebst jambischen und aus daktylischen nebst jambisch-anapästischen Versen sind seltener anzutreffen (Beispiele s. Metrik II, 292).

§ 240. Aber auch andere Analogiebildungen aus kürzeren und längeren Versarten kommen ziemlich oft vor, so z. B. aus vier- und zweitaktigen Versen $\genfrac{(}{)}{0pt}{}{ab\text{-}ab\text{-}}{42\;\;42}$ u. a. bei Ben Jonson, (Poets IV, 545):

Weep with me all you that read
This little story;
And know, for whom a tear you shed,
Death's self is sorry.

oder eine aus fünf- und viertaktigen Versen $\genfrac{(}{)}{0pt}{}{abab}{5454}$, die u. a. begegnet bei Cowley, *The long Life* (Poets V, 264):

Love from Time's wings hath stol'n the feathers sure,
He has, and put them to his own,
For hours, of late, as long as days endure,
And very minutes hours are grown.

Sonstige ungewöhnlichere Analogiebildungen entsprechen den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{5353}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{3535}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{5252}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{2525}$, wofür Metrik II, § 298 Beispiele zu finden sind.

Auch Strophen aus paarweise reimenden ungleichmetrischen Versen sind vereinzelt anzutreffen, z. B. nach dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabb}{5353}$ bei Donne, *The Paradox* (Poets IV, 39):

No lover saith I love, nor any other
Can judge a perfect lover:
He thinks that else none can or will agree
That any loves but he.

Andere Beispiele s. Metrik II, § 299.

§ 241. Öfter begegnen achtzeilige Verdoppelungen der verschiedenen vierzeiligen Strophenarten — allerdings nicht in mittelenglischer, wohl aber in neuenglischer Zeit —, doch nur Verdoppelungen nach dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcdcd}{43434343}$ kommen in größerer Anzahl vor, und zwar sowohl mit durchgehends stumpfen, als auch mit wechselnden stumpfen und klingenden Reimen. Von der letzteren Art findet sich u. a. ein Beispiel bei Drayton, *To his coy Love* (Poets III, 585):

I pray thee, love, love me no more,
Call home the heart you gave me,
I but in vain that saint adore,
That can, but will not save me:
These poor half kisses kill me quite:
Was ever man thus served?
Amidst an ocean of delight,
For pleasure to be starved.

Viel seltener begegnen achtzeilige, den Formeln $\substack{\text{abcbabcb}\\\text{43434343}}$, $\substack{\text{ababcbcb}\\\text{43434343}}$, $\substack{\text{abababab}\\\text{43434343}}$, $\substack{\text{a-b a-b c-d c-d}\\\text{34 34 34 34}}$; $\substack{\text{abcbdefe}\\\text{43434343}}$ entsprechende Strophen, und nur die letzte derselben, sowie die gewöhnliche Form *a b a b c d c d*, auch aus trochäischen und jambisch-anapästischen Versen gebildet. Ein Beispiel für die öfters vorkommende letztere Art bietet Cunningham, *The Sycamore Shade* (Poets X, 717):

T'other day as I sat in the sycamore shade,
Young Damon came whistling along,
I trembled — I blush'd — a poor innocent maid!
And my heart caper'd up to my tongue:
Silly heart, I cry'd, fie! What a flutter is here!
Young Damon designs you no ill;
The shepherd's so civil, you've nothing to fear,
Then prythee, fond urchin, lie still.

Beispiele für die anderen Unterarten s. Metrik II, § 295, sowie für die vereinzelt vorkommenden zwölfzeiligen, den Formeln $\substack{\text{abcbdbefdfgf}\\\text{434343434343}}$ und $\substack{\text{ab-ab-ab-cd-cd-cd-}\\\text{4 34 34 34 34 34 3}}$ entsprechenden Strophen ib. § 296.

§ 242. Auch von den vorhin genannten Analogiebildungen des *Common Metre* sind Verdoppelungen anzutreffen, welche den Formeln $\substack{\text{ab-ab-ab-ab-}\\\text{4 24 24 24 2}}$, $\substack{\text{ab-ab-cd-cd-}\\\text{3 23 23 23 2}}$, $\substack{\text{a-ba-bc-dc-d}\\\text{23 23 23 23}}$, $\substack{\text{a-ba-bc-dc-d}\\\text{45 45 45 45}}$, $\substack{\text{aabbccdd}\\\text{54545454}}$ entsprechen.

Namentlich sind hier einige achtzeilige Strophen zu erwähnen, die das mit einander gemein haben, dass die beiden Halbstrophen einander gleichen, diese selbst aber ungleichgliedrigen Bau haben und als solche den im nächsten Kapitel zu behandelnden Strophenarten zuzuzählen sind.

Öfters ist die hierhergehörige Verdoppelung des *Poulter's Measure* anzutreffen, so z. B. *Hymns Anc. and Mod.* Nr. 149:

Thou art gone up on high,
To mansions in the skies:
And round Thy Throne unceasingly
The songs of praise arise.
But we are lingering here,
With sin and care oppressed:
Lord, send Thy promised Comforter,
And lead us to Thy rest.

In derselben Strophenart ist Th. Hood's berühmtes Gedicht *The Song of the Shirt* (S. 183) geschrieben.

Andere Strophen ähnlicher Bauart, entsprechend den Formeln $\underset{4\,4\,2\,5\,4\,4\,2\,5}{aabbccdd}$, $\underset{4\,3\quad 4\,3}{ababcdcd}$ (Th. Moore, III, 154), $\underset{3\;\,4\,3\,3\;\,4\,3}{abbacddc}$, $\underset{3\,2\quad 3\,2}{ababcdcd}$, $\underset{3\,2\,4\,2\,3\,2\,4\,2}{abcadbcd}$, sowie einige verwandte zehnzeilige, nach den Formeln $\underset{4\;\,2\,4\;\,4\;\,2\,4}{aabbaccddc}$ (Th. Moore II, 155), $\underset{3\,2\,5\,2\,4\,3\,2\,5\,2\,4}{aabbcddeec}$ u. a. gebaute finden sich Metrik II, §§ 300, 301 durch Beispiele belegt.

KAPITEL 2.

Einreimige, untheilbare und zweitheilige ungleichgliedrige Strophen.

§ 243. Die in der Überschrift genannten verschiedenen Strophenarten werden aus dem Grunde zweckmäßig im Zusammenhange behandelt, weil sie mit einander verwandt sind, insofern die untheilbaren gewöhnlich und öfters auch die zweitheiligen ungleichgliedrigen Strophen einen einreimigen Hauptbestandtheil aufweisen.

I. Einreimige und untheilbare Strophen.

Die einreimigen Strophen lassen sich in ihrer Gesammtheit keiner der anderen Strophenarten unbedingt unterordnen. Vierzeilige und achtzeilige Strophen dieser Art werden allerdings in ihrer syntaktischen Gliederung gewöhnlich einen zweitheiligen, gleichgliedrigen Eindruck machen (*a a*; *a a*. — *a a a a*; *a a a a*). Sechstheilige können aber sowohl zweitheilig (*a a a*; *a a a*) als auch dreitheilig (*a a*; *a a*; *a a*) sein. Noch unbestimmter ist die Eintheilung der Strophen bei ungerader Verszahl. Jedenfalls macht sich bei diesen einreimigen Strophen kein so bestimmter Unterschied zwischen den Hauptbestandtheilen bemerkbar als bei den bis-

her betrachteten mehrreimigen Strophen, mögen sie nun auf paarweiser oder gekreuzter Reimstellung beruhen.

Dreizeilige Strophen, analog den im nächsten Paragraphen zu besprechenden vierzeiligen gebaut, sind erst in neuenglischer Zeit, aus den verschiedensten Versarten gebildet, ziemlich oft anzutreffen, so z. B. aus dreitaktigen Versen zusammengesetzt bei Drayton, *The Heart* (Poets III, 580):

If thus we needs must go,
What shall our one heart do,
This one made of our two.

Strophen dieser Art aus dreitaktigen trochäischen und daktylischen Versen, ferner häufig aus viertaktigen jambischen, jambisch-anapästischen, trochäischen und daktylischen Versen kommen gleichfalls in neuenglischer Zeit vor. Noch beliebter aber sind solche aus fünftaktigen jambischen Versen, z. B. bei Dryden S. 393, 400 u. a., wohingegen solche aus längeren, z. B. sechstaktigen daktylischen, siebentaktigen trochäischen, jambischen oder jambisch-anapästischen und achttaktigen trochäischen Versen nur vereinzelt bei den neueren Dichtern, wie Tennyson, Swinburne, R. Browning, D. G. Rossetti u. A. anzutreffen sind (vgl. Metrik II, § 303—304).

Erwähnenswert sind auch noch einige in neuenglischer Zeit vorkommende ungleichmetrische Strophen dieser Art, z. B. eine von Cowley nach der Formel $^{a\,a\,a}_{5\,4\,5}$ gebaute in *Love's Visibility* (Poets V, 273):

With much of pain, and all the art I knew
Have I endeavour'd hitherto
To hide my love, and yet all will not do.

Andere Formen s. Metrik II, § 305.

§ 244. Vierzeilige einreimige Strophen aus viertaktigen Versen, die schon in der mittellateinischen, provenzalischen und altfranzösischen Poesie vorkommen (vgl. Metrik I, S. 369), sind schon früh in der mittelenglischen Dichtung nachweisbar, so u. a. bei Böddeker, Geistliche Lieder IV und VIII. Ersteres beginnt mit folgenden, nur zufällig einen vorwiegend trochäischen Rhythmus aufweisenden Versen:

Suete iesu, king of blysse,	*Suete iesu, myn huerte lyht,*
Myn huerte loue, min huerte lisse,	*þou art day withoute nyht;*
þou art suete myd ywisse,	*þou ȝeue me streinþe ant eke myht,*
Wo is him þat þe shall misse.	*Forte louien þe aryht.*

Diese einfache Strophenart kehrt auch im Neuenglischen wieder, allerdings, wie es scheint, nur bei einem der frühesten Dichter, nämlich Wyatt (S. 36).

Aus vierhebigen, reimend-alliterierenden Langzeilen gebaut, begegnet sie gleichfalls im Mittelenglischen, z. B. bei Böddeker, Polit. Lieder VII, wie auch aus einfach vierhebigen Langzeilen zusammengesetzt bei Wyatt (S. 147) und Burns (S. 253, 265 etc.).

In der mittelenglischen Poesie werden oft auch septenarische Verse nach mittellateinischem Vorbilde (vgl. Metrik I, S. 90, 91, 370) sowie auch septenarisch-alexandrinische Verse so verwendet, z. B. Böddeker, G. L. XIII:

Blessed be þou, leuedy, ful of heouene blisse,
Suete flur of parays, moder of mildenesse,
Preyȝe iesu, þy sone, þat he me rede and wyssé
So my wey forte gon, þat he me neuer misse.

In neuenglischer Zeit begegnen Strophen dieser Art aus septenarischen Versen nur vereinzelt. Ein Beispiel bietet Leigh Hunt in *The jovial priest's confession* (S. 338), einer Übersetzung des bekannten, Walter Map zugeschriebenen Gedichtes *Mihi est propositum in taberna mori* (vgl. §§ 127, 174). Auch kürzere Verse, z. B. jambische Dreitakter, werden nur selten zu solchen Strophen verwendet, z. B. bei Donne und Denham (Poets IV, 48; V, 677).

§ 245. Untheilbare Strophen benennen wir eine kleine Gruppe anderer Strophen, die mit den obigen verwandt sind. Denn sie bestehen aus einem einreimigen, gewöhnlich drei-, selten zwei- oder vierzeiligen Hauptstrophentheil, zu dem dann ein kürzerer Refrainvers gewissermaßen als *cauda* hinzutritt, der aber doch an und für sich zu unbedeutend ist, um der Strophe einen zweitheiligen Klang verleihen zu können. Wäre dies der Fall, so würden solche Strophen zu den zweitheiligen ungleichgliedrigen Strophen zu rechnen sein, mit denen sie jedenfalls auch nahe verwandt sind.

Dreizeilige Strophen dieser Art begegnen nur im Neuenglischen, so u. a. eine Strophe aus einem fünftaktigen Reimpaar und einem abweichenden zweitaktigen Refrainverse, also: ${}^{aaB}_{5\,2}$, bei Th. Moore, *Song* (III, 29):

Oh! where are they, who heard, in former hours,
The voice of Song in these neglected bours?
They are gone — all gone!

Andere Strophen haben die Formen ${}^{aab}_{5\,3}$, ${}^{aab}_{4\,3}$.

Diese sind jedenfalls analog der schon in mittelenglischer Zeit vorkommenden vierzeiligen Strophenform ${}^{aaaB}_{4\,3}$ gebildet, die ihr Vorbild in der mittellateinischen und provenzalischen Poesie findet (Metrik I, 373) und in Furnival's *Political, Religious and Love Poems*, p. 4 vorkommt:

Sithe god hathe chose þe to be his knyȝt,
And posseside þe in þi right,
Thou hime honour with al thi myght,
Edwardus Dei gracia.

Ähnliche Strophen finden sich auch bei neuenglischen Dichtern, so ${}^{aaaB}_{4\,2}$ bei Wyatt, S. 99, ${}^{aaaB}_{5\,3}$ bei G. Herbert, S. 18 etc.; ferner durchgereimt nach der Formel ${}^{a'aab}_{4\,2}$ ${}^{aaab}_{4\,2}$ bei Dunbar, *Inconstancy of Luve*, und ähnlich nach der Formel ${}^{aaab}_{4\,3}$ ${}^{cccb}_{4\,3}$ ${}^{dddb}_{4\,3}$ bei Dorset (Poets VI, 512); auch fünfzeilige begegnen, z. B. ${}^{aaaaB}_{4\,2}$ (Wyatt, S. 80).

Ein älteres Gedicht bei Ritson, *Anc. Songs* I, 140, betitelt *Welcom Yol*, ist geschrieben in ähnlicher Vers- und Strophenform, nur mit zweitaktigem Refrainverse und einem der ersten Strophe vorangestellten zweizeiligen Refrain: ${}^{AB}_{4}$ ${}^{aaaB}_{4\,2}$; ${}^{cccB}_{4\,2}$. Eine ähnliche erweiterte Strophenart begegnet auch bei Wyatt (S. 108) ${}^{A}_{3}$ ${}^{bbb}_{3}$ ${}^{AB}_{3\,2}$; ${}^{A}_{3}$ ${}^{ccc}_{3}$ ${}^{AB}_{3\,2}$.

Bei neueren Dichtern kommen auch gleichmetrische Strophen dieser Art vor, z. B. bei Swinburne (Poems II, 108) nach der Formel ${}^{aaab}_{5}$, ${}^{cccb}_{5}$, ${}^{dddb}_{5}$, ${}^{eeef}_{5}$, ${}^{gggf}_{5}$, ${}^{hhhf}_{5}$ und bei Campbell (S. 73) nach der Formel ${}^{aaab}_{4}$, ${}^{cccb}_{4}$, ${}^{dddb}_{4}$ etc.

II. Zweitheilige ungleichgliedrige gleichmetrische Strophen.

§ 246. Diese kommen in größerer Zahl und Mannichfaltigkeit vor, die kürzesten darunter, nämlich die vierzeiligen, jedoch nur in neuenglischer Zeit, so zunächst

Strophen mit der Reimstellung *aaba*, wobei *b* auch als Refrain auftreten kann, wie z. B. bei Sidney, *Astrophel and Stella, Song I*, (Grosart I, 75):

Doubt you to whom my Muse these notes entendeth,
Which now my breast, surcharg'd to musick lendeth!
To you, to you, all song of praise is due,
Only in you my song begins and endeth.

Strophen dieser Art aus viertaktigen jambischen und zweitaktigen jambisch-anapästischen Versen begegnen bei Tennyson, *The Daisy* (S. 270), und Longfellow, *King Olaf and Earl Sigwald* (S. 573).

Auch Strophen mit der Reimstellung *abba* gehören hierher, in denen die beiden Strophenhälften sich wegen der ungleichen Reimstellung nicht gleich, sondern nur ähnlich sind.

Eine solche, aus viertaktigen jambischen Versen gebaut, kommt vor bei Ben Jonson in einer Elegie (Poets IV, 571):

Tough beauty be the mark of praise,
And yours of whom I sing be such,
As not the world can praise too much,
Yet is't your virtue now I raise.

Sowohl diese Strophe, wie auch die gleiche aus trochäischen Versen und andere aus fünftaktigen jambischen oder sonstigen Versen, begegnen öfters (vgl. Metrik II, § 311).

§ 247. Zahlreicher sind fünfzeilige Strophen anzutreffen, so zunächst eine der obigen verwandte, nach der Formel $^{abbaa}_{4}$ gebaute bei Sidney, *Psalm XXVIII* und andere mit einreimiger *frons* oder *cauda* aus verschiedenen Versarten, z. B. $^{aaabb}_{3}$ bei Wyatt S. 128, $^{aabbb}_{4}$ bei Th. Moore III, 122 und Anderen.

Wichtiger sind einige nach der Formel *aabab* gebaute Strophen, die als um einen Hauptvers verkürzte gleichmetrische Schweifreimstrophen anzusehen sind, z. B. $^{aabaB}_{4}$, schon bei Dunbar öfters vorkommend, z. B. in *The Devil's Inquest*, und auch bei Wyatt S. 29:

My lute awake, perform the last
Labour, that thou and I shall waste
And end that I have now begun:
And when this song is sung and past,
My lute! be still, for I have done.

Aus fünftaktigen Versen mit Refrain zusammengesetzt begegnet diese Strophe hei Swinburne, *In an Orchard* (Poems I, 116), aus dreitaktigen bei Drayton, *Ode to Himself* (Poets III, S. 587).

Häufiger ist diese Strophe mit Umstellung der beiden Glieder ($^{abaab}_{4}$), so bei Th. Moore (I, 268):

Take back the sigh, thy lips of art
In passion's moment breath'd to me;
Yet, noi — it must not, will not part,
'Tis now the life-breath of my heart,
And has become too pure for thee.

Auch fünftaktige jambische und dreitaktige jambisch-anapästische u. a. Verse werden so verknüpft, z. B. bei G. Herbert (S. 82), Longfellow, *Enceladus,* nach der Formel $^{abccb}_{3}$ bei Wordsworth I, 248, und nach $^{abccb}_{4}$ bei R. Browning VI, 77. Die verwandte Strophenform *aabba,* vermuthlich durch Umstellung der beiden letzten Verse der erstgenannten *(aabab)* entstanden, begegnet schon in mittelenglischer Zeit in dem Gedicht *Of the Cuckow and the Nightingale* (Chaucer, Ald Ed. IV, 75):

The god of love, ah! benedicite,
How myghty and how grete a lorde is he!
For he can make of lowe hertys hye,
And highe hertes low, and like for to die,
And harde hertis he can make free.

Der nämlichen Strophe, sowohl aus vier- wie aus fünftaktigen Versen, bedient sich auch Dunbar häufig, z. B. in *On his Heid-Ake, The Visitation of St. Francis* u. a. m. Auch bei neueren Dichtern ist sie, aus denselben wie aus anderen Versen zusammengesetzt, anzutreffen, z. B. aus fünftaktigen jambisch-anapästischen bei Th. Moore II, 153.

Beliebt ist in neuenglischer Zeit auch die aus der vierzeiligen Strophe *abab* durch Wiederholung des letzten Reimes hervorgegangene Strophe *ababb,* die aus den verschiedensten Versarten gebildet vorkommt, so z. B. bei Carew, *To my inconstant Mistress* (Poets III, 678):

When thou, poor excommunicate
From all the joys of love, shalt see
The full reward, and glorious fate,

Which my strong faith shall purchase me,
Then curse thine own inconstancy.

Betreffs anderer Beispiele aus fünf-, drei-, zweitaktigen Versen vgl. Metrik II, § 317.

Viel seltener begegnet die Strophenform *abbab*, welche u. a. bei Coleridge, *Recollections of Love*, vorkommt $(^{abbab}_{4})$.

Fünfzeilige Strophen mit gekreuzter Reimstellung sind gleichfalls nicht selten und kommen z. B. nach der Formel $^{ababa}_{4}$ bei R. Browning, *The Patriot* (IV, 149) vor:

It was roses, roses, all the way,
With myrtle mixed in my path like mad:
The house-roofs seemed to heave and sway,
The church-spires flamed, such flags they had,
A year ago on this very day.

Beispiele aus anderen Versarten s. Metrik II, § 318.

§ 248. Als die einfachste Art gleichmetrischer Strophen dieser Gruppe ist diejenige anzusehen, in der zu der vierzeiligen einreimigen Strophe ein neues Verspaar mit verschiedenem Reim hinzutritt, so dass eine sechszeilige Strophe entsteht. Eine lateinische Strophe dieser Art aus septenarischen Versen ist in Wright's *Pol. Poems* I, 253 zu finden und eine mittelenglische Nachahmung derselben ebenda p. 268 in dem Gedicht *On the Minorite Friars.* Die nämliche Strophe aus vierhebigen Versen gebraucht Minot in dem Gedicht *Of the batayl of Banocburn* (ib. I, 61):

Skottes out of Berwik and of Abirdene,
At the Bannok burn war ȝe to kene;
Thare slogh ȝe many sakles, als it was sene;
And now has king Edward wroken it, I wene.
It es wrokin, I wene, wele wurthe the while;
War ȝit with the Skottes, for thai er ful of gile.

Die *frons* ist mit der *cauda*, die in refrainartiger Weise überall wiederkehrt, durch *concatenatio* verbunden. Zwei andere Gedichte Minots (V und IX) sind in ähnlichen sechs- und achtzeiligen Strophen abgefasst. In der sonst ähnlich gebauten zehnzeiligen Strophe bei Böddeker, Weltl. Lieder I, begegnet Verdoppelung der *frons.*

Eine sechszeilige Strophe dieser Art, entsprechend der Reimformel *aaabBB* (*BB* = Refrainverse) gebraucht Dunbar

in seinem Gray-Horse-Gedicht und in Luve Erdly and Divine. Letzteres beginnt:

Now culit is Dame Venus brand;
Trew Luvis fyre is ay kindilland,
And I begyn to undirstand,
In feynit luve quhat foly bene;
Now cumis Aige quhair Yowth hes bene,
And true Luve rysis fro the splene.

Die nämliche Strophe begegnet auch bei Wyatt S. 137. Andere Formen, die vorkommen, sind: $^{aababb}_{5}$ bei Wyatt, S. 71; $^{abccba}_{4}$ bei John Scott, *Conclusion* (Poets IX. 773); $^{abcbca}_{4}$ bei Tennyson, *A Character* (S. 12):

With a half-glance upon the sky
At night he said, „The wanderings
Of this most intricate Universe
Teach me the nothingness of things“.
Yet could not all creation pierce
Beyond the bottom of his eye.

Noch längere gleichmetrische Strophen, die nur vereinzelt begegnen, können hier unerwähnt bleiben (vgl. Metrik II, S. 556).

III. Zweitheilige, ungleichgliedrige, ungleichmetrische Strophen.

§ 249. Ungleichmetrische Strophen zweitheiliger ungleicher Gliederung bilden den Hauptbestandtheil dieser zweitheiligen Strophenarten

Die kürzesten Strophen dieser Art bestehen aus zwei paarweise reimenden ungleichmetrischen Versen, z. B. vier- und fünftaktigen, fünf- und dreitaktigen u. a., die früher (§ 199) erwähnt wurden, aber in der Regel nur in fortlaufenden Reihen, ähnlich wie das *heroic couplet*, nicht strophisch gegliedert, vorkommen.

Auch das *Poulter's Measure* (§§ 138, 198) gehört hierher, welches gleichfalls in der erzählenden Dichtung so verwendet wird, in der Lyrik jedoch auch strophisch vorkommt. In diesem Fall ist es dann in der Regel, wenn auch langzeilig oder unterbrochen reimend ($^{abcb}_{343}$), so doch als vierzeilige Strophe gedruckt, z. B. bei Tennyson, *Marriage Morning* (S. 285):



Light, so low upon earth,
You send a flash to the sun.
Here is the golden close of love,
All my wooing is done.

Noch entschiedener tritt der strophische Charakter zu Tage bei kreuzweiser Reimstellung ($^{abab}_{343}$), wie z. B. in dem bereits in Shakspere's *Hamlet* vom Todtengräber citierten Liede in Percy's *Reliques* I, II, 2, *The Aged Lover renounceth Love:*

I lothe that I did love,
In youth that I thought swete,
As time requires: for my behove
Me thinkes they are not mete.

Diese Strophe kommt sehr oft vor (vgl. Metrik II, § 321, doch selten aus trochäischen Versen gebildet.

Eine ebenfalls seltene, bei Fel. Hemans in *The Stream set free* (VII, 42) vorkommende Abart hat die Form $^{a-bcb}_{343}$.

Verwandt mit der gewöhnlichen *Poulter's-Measure*-Strophe ist eine andere, aus jambisch-anapästischen Versen nach der Formel $^{aaba}_{343}$ gebaute (und zwar *b* mit Mittelreim, also auch durch $^{aabba}_{3\ 23}$ auszudrücken), die bei Burns mit stumpfen (S. 245) und klingenden (S. 218) *a*-Reimen vorkommt.

Ziemlich oft begegnen vierzeilige Strophen aus zwei ungleich langen Verspaaren, z. B. nach der Formel $^{aabb}_{5\ 4}$ bei Dryden, *Hymn for St. John's Eve:*

O sylvan prophet! whose eternal fame
Echoes from Judah's hills and Jordan's stream,
The music of our numbers raise,
And tune our voices to thy praise.

Andere Formeln, die vorkommen, sind $^{aabb}_{4\ 5}$, oder auch $^{aabb}_{45}$, $^{aabb}_{42}$, $^{aabb}_{432}$, $^{aabb}_{42\ 4}$, $^{aabb}_{53\ 5}$, oder sogar mit ungleichlangen Versen in beiden Gliedern, wie z. B. $^{aabb}_{4575}$, $^{aabb}_{7426}$, $^{aabb}_{5354}$, $^{aabb}_{5445}$ etc. Beispiele s. Metrik II (§§ 322—324).

Umschließende Reimstellung begegnet gleichfalls, und zwar entsprechen gleichen Reimen auch gleiche Verse, was das Gewöhnliche ist, wie z. B. nach der Formel $^{abba}_{3\ 53}$ bei Fel. Hemans, z. B. in *The Song of Night* (VI, 94):

I come to thee, O Earth!
With all my gifts! — for every flower sweet dew
In bell, and urn, and chalice, to renew
The glory of its birth;

oder theilweise ungleich lange Verse, z. B. nach der Formel $^{abba}_{5245}$ oder $^{abba}_{\ \ 43}$ (vgl. Metrik II, § 325).

§ 250. Zahlreich sind Strophen dieser Art mit gekreuzter Reimstellung, und zwar zunächst solche, in denen zwei kürzere Verse zwei längere umschließen oder umgekehrt, z. B. eine nach der Formel $^{abab}_{3\ 63}$ gebaute bei Southey, *The Ebb-Tide* (II, 193):

Slowly thy flowing tide
Came in, old Avon! scarcely did mine eyes,
As watchfully I roam'd thy green-wood side,
Perceive its gentle rise.

Andere Formen, die vorkommen, sind $^{abab}_{2\ 32}$, $^{abab}_{4\ 54}$, $^{abab}_{5\ 45}$ etc. (s. Metrik II, § 326).

Auch drei gleichmetrische und ein entweder kürzerer oder längerer Schlussvers werden so verbunden, wie z. B. nach der Formel $^{abab}_{\ \ 42}$ bei Pope in seiner *Ode on Solitude* (S. 45):

Happy the man whose wish and care
A few paternal acres bound,
Content to breathe his native air,
In his own ground;

oder bei Cowper nach der Formel $^{abab}_{\ \ 45}$ in *Divine Love endures no Rival* (S. 418):

Love is the Lord whom I obey,
Whose will transported I perform;
The centre of my rest, my stay,
Love's all in all to me, myself a worm.

Derartige Strophenformen, entweder in diesen oder anderen Versgruppierungen, z. B. $^{abab}_{\ \ 53}$, $^{abab}_{\ \ 35}$ etc., sind sehr beliebt (s. Metrik § 326, 327).

Seltener steht ein kurzer Vers voran, z. B. $^{abab}_{3\ \ 5}$ bei Fel. Hemans, *The Wish* (VI, 249) etc., oder in der Mitte, z. B. nach der Formel $^{abab}_{52\ 5}$ bei G. Herbert, *Church Lock and Key* (S. 61) Beispiel s. Metrik II, §§ 328, 329.



Auch Strophen, bestehend aus einer gleich- und einer ungleichmetrischen Hälfte, sind nicht häufig, wie z. B. bei G. Herbert, *Employment* (S. 51) nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{452}$.

Zahlreicher sind solche aus zwei ungleichmetrischen Hälften, wobei gewöhnlich entweder die beiden mittleren oder zwei getrennt stehende Verse gleichmetrisch sind, z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{543}$ bei G. Herbert in *The Temper* (S. 49):

How should I praise thee, Lord! how should my rymes
Gladly engrave thy love in steel,
If what my soul doth feel sometimes,
My soul might ever feel!

oder bei Milton nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{abab}{4345}$ in *Psalm V* (vol. III, S. 24):

Jehovah, to my words give ear,
My meditation weigh;
The voice of my complaining hear,
My king and God, for unto thee I pray.

Strophen dieser Art sind in den verschiedensten Versverbindungen sehr beliebt (s. Metrik II, § 330).

§ 251. Unter den fünfzeiligen Strophen sind hier zunächst wieder diejenigen mit paralleler Reimstellung zu erwähnen, zumal da sie auch im Mittelenglischen vorkommen; so begegnet eine nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{aaabb}{436}$ gebaute bei Böddeker, G. L. VI:

Wynter wakeneþ al my care,
nou þis leues waxeþ bare;
ofte y sike ant mourne sare,
when hit cómeþ ín my þóht,
óf this wórldes ióie, hóu hit geþ ál to nóht.

Ähnlichen Bau, nämlich entsprechend der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{aaabb}{435}$, hat eine Strophe in einem Gedichte aus dem XV. Jahrhundert bei Ritson, *Ancient Songs* I, 129.

Viel zahlreicher begegnen solche Strophen im Neuenglischen, so u. a. nach folgenden Formeln: $\genfrac{}{}{0pt}{}{aaabb}{35}$ bei Herbert, *Sinne* (S. 58), $\genfrac{}{}{0pt}{}{aaabb}{343}$ bei Shelley (III, 244), $\genfrac{}{}{0pt}{}{aaabb}{45}$ bei Suckling (Poets III, 734) oder noch unregelmäßigeren Baues, z. B. nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbb}{4545}$ bei Cowley, *All for love* (Poets V, 263):

'Tis well, 'tis well with them, say I.
Whose short liv'd passions with themselves can die;
For none can be unhappy who,
'Midst all his ills, a time does know
(Though ne'er so long) when he shall not be so.

Ferner begegnen auch hier wieder die schon früher erwähnten Strophen mit theilweise umschließender Reimstellung, so z. B. eine nach der Formel $^{aabba}_{45}$ gebaute bei Byron. *Oh! snatch'd away* etc. (S. 123):

Oh! snatch'd away in beauty's bloom,
On thee shall press no ponderous tomb;
But on thy turf shall roses rear
Their leaves, the earliest of the year;
And the wild cypress wave in tender gloom.

Beispiele für sonstige Strophenformen, z. B. $^{aabbA}_{5\cdot 43}$, $^{abbaa}_{5\ 454}$, $^{abbaa}_{3\ 2\ 3}$ etc., s. Metrik II, §§ 332, 333.

In anderen hat der Hauptstrophentheil kreuzweise Reimstellung, so z. B. nach der Formel $^{ababb}_{43}$ bei Edgar Poe, *To Helen* (S. 205):

Helen, thy beauty is to me
Like those Nicean barks of yore
That gently, o'er a perfumed sea,
The weary way-worn wanderer bore
To his own native shore.

Andere vorkommende Strophenformeln sind $^{ababb}_{54545}$, $^{ababb}_{52435}$, $^{ababb}_{43432}$ etc.; seltener dagegen sind die Strophen von der Form $^{abbab}_{3\ 545}$, $^{abbab}_{53\ 5}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, § 334.)

Strophen mit durchgeführter Reimkreuzung sind dagegen recht zahlreich, so z. B. nach der Formel $^{ababa}_{43}$ bei R. Browning in *By the Fire-Side* (III, 170):

How well I know what I mean to do
When the long dark autumn evenings come;
And where, my soul, is thy pleasant hue?
With the music of all thy voices, dumb
In life's November too!

Manche andere, auch compliciertere Formen, kommen vor, z. B. $^{ababa}_{53}$, $^{ababa}_{52\ 6}$, $^{ababa}_{3\ 435}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, § 335).

§ 252. Einen breiten Raum nehmen unter den fünfzeiligen Strophen die um einen Vers verkürzten Schweifreim-

strophen ein, welche schon in mittelenglischer Zeit auftauchen; so begegnet die Form ${}^{aabab}_{4242}$ als Geleit des in einer verwandten sechszeiligen Strophenform (${}^{aaabab}_{4242}$) geschriebenen Gedichtes bei Böddeker, W. L. VII:

Ich wolde ich were a þrestelcok,
A bountyng oþer a lauerok.
Swete bryd!
Bituene hire curtel ant hire smok
Y wolde ben hyd.

In neuenglischer Zeit ist die gewöhnliche, aus vier- und dreitaktigen Versen bestehende Strophenform beliebt, also ${}^{aabab}_{4343}$, wovon auch Abarten vorkommen, wie ${}^{aabab}_{43}$, ${}^{aabab}_{5\ 453}$, ${}^{aabab}_{2\ 43}$ etc. (s. Metrik II, § 336).

Die verwandte Form mit Verkürzung der ersten Halbstrophe ist auch schon in mittelenglischer Zeit, doch gleichfalls nur als Geleit einer anderen Strophenform, nachweisbar, nämlich in den *Towneley-Mysteries* (S. 321—323):

Vnwunne haueþ myn wonges wet,
þat makeþ me rouþes rede;
Ne sem i nout þer y am set,
þer me calleþ me fule flet
And waynoun! wayteglede.

Auch diese Strophe begegnet häufig im Neuenglischen, z. B. bei Th. Moore, *Nay, do not Weep* (I, 270), ebenso die der früher erwähnten verwandte, nach der Formel ${}^{abaab}_{42\ 42}$ gebaute, bei demselben Dichter in *Echo* (II, 211):

How sweet the answer Echo makes
To music at night,
When, roused by lute or horn, she wakes,
And far away, o'er lawns and lakes,
Goes answering light.

Auch aus anderen Versarten und in abweichender, in der ersten Halbstrophe gleichmetrischer Bauart kommt diese Strophe vor, z. B. nach der Formel ${}^{abaab}_{53\ 53}$, ${}^{abaab}_{43}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, § 337.) Strophen dieser Art werden auch mit drei Reimen gebildet, z. B. ${}^{abccb}_{3\ 24}$, ${}^{abccb}_{3\ 23}$, ${}^{a-bc-c-b}_{4\ 2\ 4}$, etc. (Beispiele s. Metrik II, § 338.)

Hieran schließt sich eine andere Gruppe verkürzter Schweifreimstrophen an, in denen nicht einer der paarweise

reimenden Verse, sondern einer der Schweifreimverse fehlt, so z. B. der erste in einer Strophe von der Form *aabbc* bei Wordsworth in *The Blind Highland Boy* (II, 368):

Now we are tired of boisterous joy,
Have ramped enough, my little Boy!
Jane hangs her head upon my breast,
And you shall bring your stool and rest;
This corner is your own.

In einer anderen bei Carew in *Love's Courtship* (Poets III, 707) vorkommenden, nach der Formel $^{aabcc}_{4\,2\;\,4}$ gebauten, fehlt der Schweifreimvers der zweiten Halbstrophe. Andere Variation aus sonstigen Versarten s. Metrik II, § 338.

Öfters begegnen auch hier Strophen mit drei Reimen in durchgehender gekreuzter Reimstellung von verschiedener Form, so z. B. $^{abacb}_{4\,3}$ bei Longfellow, *The Saga of King Olaf* (S. 565), $^{abcac}_{4\,3\,4\,2}$ bei Coleridge (S. 197), $^{ababC}_{5\,3}$ bei Fel. Hemans (IV, 119), $^{ababC}_{4\,3}$ bei Th. Moore, *Weep Children of Israel* (II, 322):

Weep, weep for him, the Man of God —
In yonder vale he sunk to rest;
But none of earth can point the sod
That flowers above his sacred breast.
Weep, children of Israel, weep!

Andere Variationen s. Metrik II, § 339.

§ 253. Sechszeilige ungleichgliedrige, uugleichmetrische Strophen kommen im Mittelenglischen nur vereinzelt vor, so u. a. eine nach der Formel $^{aabbba}_{4\;\;\;\;\;\;\;\;2}$ gebaute bei Dunbar in dem Gedicht *Aganis Treason.*

Um so häufiger begegnen sie in neuenglischer Zeit, so zunächst solche mit paralleler Reimstellung, z. B. nach der Formel $^{aaaaBC}_{4\;\;2}$ in dem Gedicht *The Old and young Courtier* (Percy, *Rel.* II, III, 8):

An old song made by an aged old pate,
Of an old worshipful gentleman, who had a greate estate,
That kept a brave old house at a bountiful rate,
And an old porter to relieve the poor at his gate:
Like an old courtier of the queen's,
And the queen's old courtier.

Beispiele für andere Formen mit ähnlicher Reimstellung, wie $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aaabbb}}{5\quad\ 45}$, oder auch theilweise umschließender Reimstellung, wie $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abbbba}}{5\quad\ 35}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbba}}{\quad\ \ 42}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbba}}{4\quad\ \ 2}$ etc., s. Metrik II, § 340.

Besonders beliebt sind auch hier wieder diejenigen Strophen, welche auf dem Princip der Schweifreimstrophe beruhen, und zwar einer verschränkten Form derselben, welche nach provenzalischem Vorbild (vgl. Bartsch, Provenzalisches Lesebuch, S. 46) in der mittelenglischen Poesie nachgebildet wurde. Sie entspricht der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aaabab}}{\quad 4343}$ und macht den Eindruck, wie auch Wolf, Über die Lais etc., S. 230, Anm. 67, meint, als ob das zweite Glied einer gewöhnlichen Schweifreimstrophe in das erste hineingeschoben wäre; freilich könnte sie auch aus der erweiterten Schweifreimstrophe $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aaabaaab}}{\quad 43\quad 43}$ durch Verkürzung des zweiten Gliedes um zwei Hauptverse entstanden sein. Als Probe diene die erste Strophe eines Gedichtes bei Böddeker, Geistliche Lieder, XIV:

Ase y me rod þis ender day,
By grene wode to seche play,
Mid herte y þohte al on a may,
Suetest of alle þinge;
Lyþe and ich ou telle may
Al of þat suete þinge.

Diese Strophe begegnet u. a. öfters in den *Towneley Mysteries*, z. B. S. 120—134, 254—269 u. s. w., in neuenglischer Zeit dagegen nur vereinzelt, aus jambisch-anapästischen vier- und dreitaktigen Versen gebaut, bei Campbel, *Stanzas on the Battle of Navarino* (S. 176).

Desto häufiger ist eine mit zweitaktigen Schweifreimversen gebildete, der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aaabab}}{\quad 4242}$ entsprechende Nebenform derselben in neuenglischer Zeit anzutreffen, namentlich oft bei R. Burns, so u. a. in dem Gedicht *Scotch Drink* (S. 6).

Let other Poets raise a fracas
'Bout vines, an' wines, an' drunken Bacchus,
An' crabbit names an' stories wrack us,
An' grate our lug,
I sing the juice Scotch bear can mak us,
In glass or jug.

Die nämliche Strophenart kommt auch vereinzelt vor in umgekehrter Anordnung der Glieder nach der Formel $\overset{abaaab}{43\;\;43}$, z. B. bei Longfellow, *Voices of the Night* (S. 40).

Andere ungleichgliedrige Abarten der ungleichmetrischen Schweifreimstrophe entsprechen den Formeln $\overset{aabaab}{35\;\;36}$ (vgl. das Kapitel von den Spenserstanzen), $\overset{aabccb}{\;\;\;\;43}$, $\overset{aabccb}{\;\;\;\;\;35}$, $\overset{aabccb}{535\;\;\;5}$; $\overset{aabccb}{424254}$, $\overset{abaccb}{43\;\;43}$ (verschränkte *frons*), $\overset{aabcbc}{43345}$ (verschränkte *cauda*). Beispiele s. Metrik II, § 343.

Als Anlehnungen an die Schweifreimstrophe sind auch hier wieder Strophen mit der Reimstellung *abcabc* anzuführen, die u. a. bei G. Herbert öfters begegnen, z. B. nach der Formel $\overset{abcabc}{\;5\;\;45}$ in *Magdalene* (S. 183):

When blessed Marie wip'd her Saviour's feet,
(Whose precepts she had trampled on before)
And wore them for a jewell on her head,
Shewing his steps should be the street,
Wherein she thenceforth evermore
With pensive humblenesse would live and tread.

Andere Strophen bei ihm entsprechen den Formeln $\overset{abccba}{543435}$, $\overset{abccba}{354453}$ etc. Auch bei Th. Moore begegnet, I, 337, eine verwandte Strophe $\overset{abcbac}{42\;\;42}$, die wegen der Reimstellung ungleichgliedrig ist (vgl. Metrik II, § 344).

§ 254. Unter den siebenzeiligen Strophen ist zunächst aus mittelenglischer Zeit eine bei Dunbar in *The Merchantis of Edinburgh* vorkommende zu nennen, welche nach der Formel $\overset{aaabBaB}{\;\;\;4244}$ gebaut und durch die zweimalige Anwendung von Refrainversen ($\overset{B}{2}$ und $\overset{B}{4}$) interessant ist. Abgesehen von dem ersten, kürzeren Refrainverse ist die Reimstellung dieselbe wie in der verschränkten Schweifreimstrophe, die aber hier gleichmetrisch sein würde:

Quhy will ȝe, merchantis of renoun,
Lat Edinburgh, ȝour nobill toun,
For laik of reformatioun
The commone proffeitt tyne and fame?
Think ȝe naht schame,
That onie other regioun
Sall with dishonour hurt ȝour name!

Auch von den neuenglischen Strophen stehen die meisten in einem näheren oder entfernteren Verhältniss zur Schweif-

reimstrophe. Augenfällig ist die Verwandtschaft in einer nach der Formel $^{aabcccb}_{4\,3\quad 4\,3}$ gebauten Strophe bei Wordsworth, *To the Daisy* (III, 42):

Sweet flower! belike one day to have
A place upon thy Poet's grave.
I welcome thee once more:
But He, who was on land, at sea,
My Brother, too, in loving thee,
Although he loved more silently,
Sleeps by his native shore.

In anderen Fällen steht der längere Strophentheil voran, nach der Formel $^{aaabccb}_{4\,3\quad 4\,3}$, z. B. F. Hemans, *The Sun* (IV, 251). Sonstige Strophen entsprechen den Formeln $^{aabcccB}_{3\,2\quad 3\,2}$, $^{aaabccb}_{\qquad 2\,3}$.

In einigen Fällen wird die Ungleichgliedrigkeit der sonst gleichgliedrigen Schweifreimstrophe dadurch bewirkt, dass zu dem zweiten Schweifreimverse noch ein mit demselben reimender Vers hinzutritt, so dass Formeln entstehen wie die folgenden: $^{aaBaabB}_{4\,2\;\;4\;\;2}$, z. B. bei Longfellow, *Victor Galbraith* (S. 503), $^{aabccbB}_{2\,4\;\;2\,4\,3}$ bei Th. Moore, II, 106, oder $^{aabc\sim c\sim bb}_{3\,2\qquad\quad 3}$ bei demselben in *The Pilgrim* III, 68.

In entfernterer Beziehung zur Schweifreimstrophe stehen solche Formen, die nur noch mit einer Halbstrophe an jene erinnern, z. B. $^{ababccb}_{4\,2\quad\;\; 4\,2}$ bei Shelley in *To Night* (III, 62), $^{abccaab}_{3\;2\;\;4\,3}$ ib. *Lines* (III, 86), $^{abbraRr}_{4\,2\;\;4\,2}$ bei Tennyson, *A Dirge* (S. 16) (Beispiele s. Metrik II, § 347).

§ 255. Auch einige acht-, neun- und zehnzeilige Strophen sind mit der Schweifreimstrophe verwandt, z. B. eine nach der Formel $^{abac;bddc}_{4\;\;5\,2\,4\;\;5\,2}$ gebaute achtzeilige bei Herbert in *The Glance* (S. 18) vorkommende oder eine bei Th. Moore in *Thee, thee, only thee* (II, 212) begegnende, nach der Formel $^{a\sim a\sim Bc\sim dc\sim dB}_{4\;\;3\qquad\quad 4\,3}$ gebaute:

The dawning of morn, the daylight's sinking,
The night's long hours still find me thinking
Of thee, thee, only thee.
When friends are met, and goblets crown'd
And smiles are near, that once enchanted
Unreach'd by all that sunshine round,
My soul, like some dark spot, is haunted
By thee, thee, only thee.

Eine bei Wordsworth in *Stray Pleasures* (IV, 12) vorkommende Strophe entspricht der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{aabccddb}}{23\quad 23}$.

Eine neunzeilige Strophe Tennysons in *The Lady of Shalott* (S. 28) ist nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{aaaabcccb}}{\qquad 48}$, eine zehnzeilige desselben Dichters in der an die Herzogin von Edinburgh gerichteten Begrüßungshymne (S. 261) nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{abbaCdeedC}}{52\quad 58}$ gebaut (vgl. Metrik II, § 349).

Andere hierher gehörige achtzeilige Strophen stehen zum *Common Metre* oder zum *Poulter's Measure* in Beziehung, z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{ababcdcd}}{43\quad 43}$ bei Th. Moore (II, 235), $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{ababcdcd}}{43\;343}$ (ib. II, 277) $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{ababcdcd}}{2423242}$ (ib. III, 79) (vgl. Metrik II, § 348).

Elf- und zwölfzeilige Strophen dieser Gruppe sind selten. Beispiele s. Metrik II, § 350.

§ 256. Eine besondere, namentlich in mittelenglischer Zeit sehr beliebte Abart der zweitheiligen, ungleichgliedrigen, ungleichmetrischen Strophen bilden die sogenannten *bob wheel*-Strophen. Diese sind, wie schon oben (§ 214) ausgeführt wurde, zusammengesetzt aus einer in längeren septenarischen, alexandrinischen oder auch vierhebigen Versen abgefassten *frons* und einer durch einen oder mehrere logisch meistens zum Aufgesange gehörige sogenannte *bob*-Verse damit verbundenen, aus kürzeren Versen bestehenden *cauda*. In manchen Fällen kann es wegen des öfters mehrreimigen Charakters der *frons* zweifelhaft sein, ob diese Strophen zu den zweitheiligen oder dreitheiligen gerechnet werden müssen. Jedenfalls stehen sie aber wegen ihres aus zwei völlig ungleichen Theilen bestehenden Baues den ersteren am nächsten.

Eine einfache Strophe dieser Art mit paralleler Reimstellung, entsprechend der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{AAbB}}{717}$, kommt vor bei William von Shoreham (dort kurzzeilig nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{ABCBdED}}{4343143}$ gedruckt):

Nou here we mote in this sermon of ordre maky saȝe,
Then was bytokned suithe wel wylom by the ealde lawe
To aginne,
Tho me made Godes hous and ministres therinne.

Eine sechszeilige derartige Strophe aus Alexandrinern und Septenaren, entsprechend der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\mathrm{AABBcC}}{\quad 616}$, begegnet in dem Gedicht *On the evil times of Edward II* (Th. Wright, Pol. Songs, p. 323). Einer weiteren Modification

wird diese Strophenart dadurch unterworfen, dass die längeren Verse durch eingeflochtenen Reim zu Kurzversen aufgelöst werden, so die Schlusstrophen eines Gedichtes von Minot (Wright, Pol. Poems and Songs, I, 72), nach der Formel $\mathrm{ABABABA\underset{3}{B}\underset{1}{c}A\underset{3}{C}}$. Die letzte Strophe lautet:

King Edward, frely fode,
In Fraunce he will noght blin
To make his famen wode
That er wonand tharein.
God, that rest on rode,
For sake of Adams syn,
Strenkith him maine and mode,
His reght in France to win,
And have.
God grante him graces gode,
And fro all sins us save.

In ähnlicher Strophenform ($\mathrm{ABABABA\underset{3}{B}\underset{1}{c}B\underset{3}{C}}$) bewegt sich die Tristrem-Romanze der Hauptsache nach; diejenige des schottischen Gedichtes *Christ's Kirk on the Green* entspricht dagegen der Formel $\mathrm{\underset{4}{A}\underset{3}{B}\underset{4}{A}\underset{3}{B}\underset{4}{A}\underset{3}{B}\underset{1}{b}\underset{4}{B}}$.

§ 257. In noch größerer Zahl, als Strophen dieser Art aus gleichtaktigen Versen begegnen, kommen solche aus vierhebigen, alliterierend-reimenden oder lediglich reimenden Versen vor. Hierher gehört z. B. das Gedicht bei Böddeker, Polit. Lieder I (vgl. § 51), gebaut nach der Formel $\mathrm{AAA\underset{4}{A}\underset{3}{B}\underset{1}{c}\underset{3}{C}\underset{4}{B}}$ oder wohl richtiger $\mathrm{AAA\underset{4}{A}\underset{2}{b}\underset{1}{c}\underset{2}{c}\underset{4}{B}}$, also mit dem *bob*-Verse innerhalb der *cauda*. Besser tritt der gewöhnliche Typus zu Tage in dem Gedichte Polit. Lieder VI (Str. 1 citiert S. 91), entsprechend der Strophenform $\mathrm{AAA\underset{4}{A}\underset{1}{b}c\underset{2}{c}\underset{2}{b}}$, wo $\mathrm{AAA\underset{4}{A}}$ vierhebige Verse bedeuten, $\mathrm{\underset{1}{b}}$ einen einhebigen *bob*-Vers, also einen halben Halbvers eines Langverses, $\mathrm{c\underset{2}{c}\underset{2}{b}}$ zweihebige Halbverse.

In einer ähnlichen Strophenform, nur mit einer fünfzeiligen *cauda* aus lauter zweihebigen Versen, ist das Gedicht *The Turnament of Tottenham* (Ritson, Anc. Songs I, 85—94), geschrieben, entsprechend der Formel $\mathrm{AAA\underset{4}{A}bccc\underset{2}{b}}$.

Eine weitere Entwicklungsstufe dieser Strophenart wird dann dadurch herbeigeführt, dass auch hier, ähnlich wie bei den oben erwähnten Strophen aus gleichtaktigen Versen, die Halbzeilen der Langzeilen durch eingeflochtenen Reim

mit einander verknüpft werden. Dies geschieht z. B. in dem nach der Formel ${}^{AAAAbbb}_{4\ 12}$ resp. ${}^{AAAAbbb}_{4124}$ etc. (aufgelöst: ${}^{ABABABABccc}_{2\ 12}$ resp. ${}^{ABABABABccC}_{2124}$ etc.) gebauten Gedicht bei Böddeker, Polit. Lieder III (S. 90).

Verwandte Strophenformen, namentlich diejenige, gedruckt nach der Formel ${}^{AAAAbcccb}_{41\ \ 22}$ $({}^{ABABABABcdddc}_{21\ \ 22})$ waren sehr verbreitet in den Mysterien-Spielen, so z. B. in den Towneley Mysteries (vgl. pp. 20—34) und sogar in dialogischer Vertheilung der einzelnen Verse oder Verstheile (vgl. Metrik I, S. 390, 391).

Die vierhebigen Langzeilen wechseln hier öfters mit alexandrinischen und septenarischen Rhythmen ab. Ebenso oft begegnen in diesen Spielen Strophen mit achtzeiliger, aus kreuzweise reimenden Langversen bestehender *frons,* die dann der Formel ${}^{ABABABABcdddc}_{41\ \ 22}$ entsprechen.

Peasse at my bydyng, ye wyghtys in wold!
Looke none be so hardy to speke a word bot I,
Or by Mahowne most myghty, maker on mold,
With this brande that I bere ye shalle bytterly aby;
Say, wote ye not that I am Pylate, perles to behold?
Most doughtý in dedes of dukys of the Jury,
In bradýng of batels I am the most bold,
Therfor mý name to you wille I descry,
No mys.
I am fulle of sotelty,
Falshod, gýlt, and trechery;
Therfor am I namyd by clergy
As mali actoris.

Auch solche Strophen, in denen der erste Vers der *cauda* ein vierhebiger ist, die also der Formel ${}^{ABABABABCdddc}_{4\ \ 2}$ entsprechen, waren recht beliebt. In dieser Form sind u. a. die zuletzt in vol. 27 der Scottish Text Society 1892 veröffentlichten Dichtungen *„Golagros and Gawane"*, *„The Buke of the Howlat"*, *„Rauf Coilȝear"*, *„The Awntyrs of Arthure at the Terne Wathelyne"* geschrieben (vgl. § 52).

In einer interessanten Variation der gewöhnlich vorkommenden Strophenart mit fünfzeiliger *cauda* ist das Gedicht *Of Sayne John the Euaungelist* (E. E. T. S. 26, p. 87), abgefasst. Diese besteht nämlich aus einer achtzeiligen, kreuzweise reimenden *frons* und einer sechszeiligen Schweif-

reimstrophe[1]) aus zweihebigen Versen als *cauda*, entsprechend der Formel $ABABABAB_4ccdccd_2$.

Betreffs des rhythmischen Baues der für die *cauda* verwendeten Halbverse vgl. die früheren, in § 56 enthaltenen Ausführungen.

§ 258. Die *bob-wheel*-Strophen[2]) erhielten sich im Norden des Landes, in der schottischen Literatur, z. B. bei Alex. Montgomerie, bis in die neuere Zeit hinein (vgl. Engl. Studien V, 490 ff. XX, 56 ff.) und sind vermuthlich von da in die neuenglische Literatur übergetreten, in welcher sie ebenfalls vorkommen, ohne freilich in ihr im entferntesten die Rolle zu spielen wie in der mittelenglischen Poesie.

Auch sind die neuenglischen *bob-wheel*-Strophen nicht als directe Nachbildungen der mittelenglischen anzusehen, sondern stehen zu diesen in einem entfernteren Verwandtschaftsverhältniss. In gewissen Fällen mögen sie von den Odenstrophen beeinflusst worden sein, denen sie thatsächlich nahe stehen, so z. B. in zwei bei Donne (Poets IV, 24 und 39) vorkommenden, den Formeln $ABABCC_4dd_1D_4$ und $A_2A_5B_4CC_5B_4d_1DEE_5$ entsprechenden Strophen; ähnlich in einer von Ben Jonson zu einer Ode an Wm. Sidney (Poets IV, 558) verwendeten Strophe von der Form $A_5B_4cc_1B_3adde_2E_5$, sowie in einer anderen des Gedichtes *The Dream* (IV, 566) nach der Formel $AA_4B_3CC_4A_5A_4B_3b_1DD_3EE_4B_5$ (vgl. Buch II, Abschnitt II, B, Kapitel 3).

Namentlich bestehen sie, wie in jenen, so in vielen anderen Fällen aus gleichtaktigen, seltener dagegen aus vierhebigen Versen, wie z. B. bei Suckling, der überhaupt diese Strophenarten liebt, in folgender (Poets III, 736), der Formel $AA_4B_3cc_1b_2$ entsprechenden Strophe:

That none beguiled be by times quick flowing,
Lovers have in their hearts a clock still going;
For though time be nimble, his motions
Are quicker

---

[1]) Diese Strophenart spielt auch in der weniger wichtigen Gruppe der sogenannten ungleichmetrischen *lays*, die hier nicht näher erörtert werden können (vgl. Metrik I, § 168), eine erhebliche Rolle. In diesen Gedichten ist eine strenge strophische Gliederung nicht consequent, sondern nur in einzelnen Partien durchgeführt, in deren Verhältniss zu einander nur eine gewisse Gleichförmigkeit beobachtet wird.

[2]) Vgl. über dieselben noch: Huchown's *Pistel of Swete Susan*, herausgegeben von Dr. H. Köster, Strassburg 1895 (QF. 76), S. 15—36.

And thicker
Where love hath its notions.

Andere bei Suckling vorkommende *bob-wheel*-Strophen aus gleichtaktigen Versen entsprechen den Formeln $AA_4a_2bb_3$ (ib. III, 47), $AAA_4BBc_5c_2C_1D_4d_2$ (ib. III, 729), $AABB_4c_1cd_2D_5$ (ib. 739).

An die älteren Formen erinnert auch eine bei Dryden begegnende, der Formel $AABBCC_4ddee_2c_3$ entsprechende Strophe eines Liedes (S. 339):

Sylvia the fair, in the bloom of fifteen
Felt an innocent warmth, as she lay on the green.
She had heard of a pleasure, and something she guest
By the towzing and tumbling and touching her breast:
She saw the men eager, but was at a loss,
What they meant by their sighing and kissing so close;
By their praying and whining,
And clasping and twining,
And panting and wishing,
And sighing and kissing,
And sighing and kissing so close.

Unter den neueren Dichtern bedienen sich namentlich R. Burns, W. Scott und Th. Moore öfters derartiger Strophen. So begegnet bei R. Burns eine einfache, der Formel $A_4B_3A_4B_3c_1B_3$ entsprechende, an die Shoreham'sche (vgl. § 256) erinnernde Strophe in *The Farewell* (S. 257):

It was a' for our rightfu' King
We left fair Scotland's Strand;
It was a' for our rightfu' King
We e'er saw Irish land,
My dear;
We e'er saw Irish land.

Ähnliche Strophen finden sich bei Th. Moore nach der Formel $A_4B_3A_4B_3a_1B_3$ in *Then fare thee well* (II, 273) und nach der Formel $A_4B\smile A_3B_4\smile c_3B_1\smile_3$ in *Dear Fanny* (III, 72). Andere Strophen dieses Dichters haben eine etwas längere *cauda*, so $A_4B\smile A_3B_4\smile c_3\smile c\smile d\smile d\smile A_1C_4\smile_3$ (II, 276) und $AB\smile AB\smile C\smile C\smile_4 dd_2EF\smile EF\smile_4$ (II, 233).

Eine bei W. Scott in dem Gedicht *To the Sub-Prior* (S. 461) vorkommende, nach der Formel $AABB_4c_1c_2C_4$ gebaute Strophe besteht wieder in der *frons* aus vierhebigen Versen:

Good evening, Sir Priest, and so late as you ride,
With your mule so fair, and your mantle so wide;
But ride you through valley, or ride you o'er hill,
There is one that has warrant to wait on you still.
Back, back
The volume black!
I have a warrant to carry it back.

Die meisten dieser Strophen könnten auch wegen des zweitheiligen Baues der *frons* zu den dreitheiligen gerechnet werden.

Andere Strophen können, wenn man sie nicht zu den zweitheiligen zählen will, als aus drei ungleichen Theilen bestehend angesehen werden, so z. B. eine nach der Formel $^{(a)\smile A\smile (b)\smile B\smile c(d)Db\smile eeeccC}_{4\,1\quad 4\;1\qquad 2\,4}$ gebaute, in welcher (a), (b) Mittelreime bedeuten, bei Shelley in *Autumn, A Dirge* (III, 65).

Strophen dieser Art kommen auch bei den Dichtern der Neuzeit, z. B. bei Thackeray, Eliz. Barr.-Browning, Rossetti, vor (vgl. darüber Metrik II, §§ 353, 354).

KAPITEL 3.

Dreitheilige Strophen.

I. Gleichmetrische Strophen.

§ 259. Während sich bei den ungleichmetrischen Strophen, die hier als die älteren auch hätten vorangestellt werden können, der Unterschied zwischen Aufgesang und Abgesang in der Regel durch die Verschiedenheit der Versarten bemerkbar macht, tritt derselbe bei den gleichmetrischen lediglich durch die Verschiedenheit der Reimstellung zu Tage. Aus diesem Grunde sind solche sechszeilige Strophen, in denen zu zwei gleichen Verstheilen ein dritter, ebenso gebauter hinzugefügt wird, die also etwa der Formel $^{aabbcc}_{4}$ entsprechen, wie sie zufällig im *Early English Psalter* öfters, z. B. in Ps. XLIV, Str. 5, vorkommen, nicht im kunstmäßigen Sinne als dreitheilige Strophen zu bezeichnen.

Gleichwohl kommen derartige Strophen ziemlich oft in der neuenglischen Poesie vor, z. B. in einem Liede Carew's (Poets III, 292):

Cease, thou afflicted soul, to mourn,
Whose love and faith are paid with scorn,

For I am starv'd that feel the blisses
Of dear embraces, smiles and kisses,
From my soul's idol, yet complain
Of equal love more than disdain.

Betreffs zahlreicher anderer Verwendungen dieser Strophenart, sowie weiterer Hinweise auf verwandte Strophen aus trochäischen viertaktigen, jambisch-anapästischen vierhebigen, sowie fünf-, sechs- und siebentaktigen Versen vgl. Metrik II, §§ 355, 356.

Selten begegnen Strophen mit der Reimstellung *aaaabb* (z. B. *Early English Psalter* XLIX, 21; Ben Jonson, Poets IV, 574) oder $^{aabbab}_{4}$, z. B. bei Swinburne, Poems I, 248.

Eine im Neuenglischen öfters vorkommende Analogiebildung zu der ersteren Strophe hat gekreuzte Reimstellung: *ababab*. Sie begegnet, aus viertaktigen Versen gebaut, u. a. bei Byron in *She walks in Beauty:*

She walks in beauty, like the night
Of cloudless climes and starry skies:
And all that's best of dark and bright
Meet in her aspect and her eyes;
Thus mellow'd to that tender light
Which Heaven to gaudy day denies.

Dieselbe Strophe aus trochäischen, jambisch-anapästischen dreitaktigen, fünftaktigen etc. Versarten begegnet gleichfalls öfters (vgl. Metrik II, § 358).

Besser tritt schon die Dreitheiligkeit zu Tage in Strophen mit der seltenen Reimstellung *ababbb* oder *ababbx* (Metrik II, § 359).

Erst wenn der Abgesang vom Aufgesang durch die Reimstellung deutlich unterschieden ist, wie in einer der Formel *ababcc* entsprechenden Strophe, ist kunstmäßige Dreitheiligkeit vorhanden. Diese in neuenglischer Zeit beliebte Strophe ist in mittelenglischer Zeit aber nur ganz vereinzelt anzutreffen, so u. a. *Coventry Mysteries,* p. 315.

Im Neuenglischen begegnet sie z. B. bei Surrey in *A Prayse of his Love* (S. 31):

Give place, ye lovers, here before
That spend your boasts and brags in vain;
My Lady's beauty passeth more

The best of yours, I dare well sayen,
Then doth the sun the candle light,
Or brightest day the darkest night.

Aus denselben Versen zusammengesetzt kommt sie vor bei vielen anderen Dichtern. Nicht minder beliebt sind Strophen dieser Art aus viertaktigen trochäischen (vgl. S. 283) oder vierhebigen, sowie ferner namentlich auch aus fünftaktigen Versen, z. B. in Shakspere's *Venus and Adonis* (vgl. Metrik II, §§ 360, 361).

Strophen dieser Art dagegen mit vorangestellter Stirn und folgenden Wenden nach der Formel *aabcbc* (vgl. S. 283) oder mit einem von den beiden Stollen eingeschlossenen Abgesang (vgl. S. 284) nach der Formel *abccab* sind selten (vgl. Metrik II, ib. § 362).

§ 260. Beliebter noch als die sechszeiligen sind in mittel- und neuenglischer Zeit die siebenzeiligen Strophen.

Als Vorbild diente hier die altfranzösische Lyrik. Für die siebenzeilige Strophe war namentlich die Reimstellung *ababbcc* beliebt. Aus viertaktigen Versen zusammengesetzt kann diese Strophe aber erst Mitte des 15. Jahrhunderts bei Lydgate in dessen *Minor Poems* (*Percy Society*, 1840), p. 129, sowie aus vierhebigen Versen gebaut in den *Chester Plays*, p. 1—7 und p. 156—158 nachgewiesen werden. Es ist jedoch anzunehmen, dass sie schon früher bekannt war, schon deshalb, weil viertaktige Verse ja viel eher in Gebrauch kamen als fünftaktige, und jene Strophe, aus fünftaktigen Versen gebildet, schon zum erstenmale, so weit bis jetzt nachgewiesen, bei Chaucer in dessen *Compleynte of the Dethe of Pite* und seitdem in vielen anderen Gedichten von ihm (z. B. *Troylus and Chryseyde, The Assembly of Fowles, The Clerkes Tale* etc.) und bei manchen seiner Nachfolger, so u. a. auch in *The Kingis Quair* König Jakobs I. von Schottland, verwendet wurde. Dass diese Strophe aber deshalb, weil jener königliche Dichter in ihr sein bekanntes Gedicht abgefasst hatte, *Rhyme Royal* genannt worden sei, wie von Einigen behauptet wird, ist falsch. Diese Benennung rührt vielmehr, wie schon Guest (II, 359) erwähnt hat, her von dem französischen Ausdruck *chant-royal,* womit man gewisse, zu Ehren Gottes oder der h. Jungfrau in ähnlichen Strophen geschriebene Gedichte

zu bezeichnen pflegte, die bei den poetischen Wettkämpfen zu Rouen zur Wahl eines Königs vorgetragen wurden. Chaucers Verse an seinen Schreiber Adam, die er in dieser Strophenform abfasste, mögen hier nach dem Text von John Koch (Chaucer's *Minor Poems,* Berlin 1883) als Probe einer solchen dienen:

Adam scriveyn, if euer it þe bifalle
Boece or Troylus for to writen newe,
Under þi lokkes þou most haue þe scalle,
But after mi making þou write trewe.
So oft a day I mot þi werk renewe
It to correcte and ek to rubbe and scrape,
And al is þurh þi negligence and rape.

Im Neuenglischen war diese schöne Strophe, deren sich u. a. Shakspere für seine Dichtung *Lucrece* bediente, im ausgehenden 16. Jahrhundert noch recht beliebt, kam dann aber leider fast ganz außer Gebrauch (vgl. Metrik II, § 364).

Auch aus zwei-, drei- oder viertaktigen Versen gebildet begegnet sie fast nur in frühneuenglischer Zeit (ib. § 363).

Einige Abarten dieser Strophe, meist aus drei-, vier- oder fünftaktigen Versen gebaut, entsprechen den Formeln $ababccb_4$, z. B. bei Akenside, *Book I, Ode III,* $ababcbc_5$, (Spenser, *Daphnaïda*, S. 542), $ababcbc_2$ (R. Browning, VI, 41). Andere Formen siebenzeiliger Strophen sind $ababcca_4$ $aabbcca_4$, $aabbacc_4$, $ababCdC_3$, $aabbccc_4$, $ababccc_4$, $ababccc_5$, $abaccdd_6$ (Beispiele s. Metrik II, §§ 365, 366).

§ 261. Auch achtzeilige gleichmetrische Strophen sind sowohl in mittel- wie auch in neuenglischer Zeit recht häufig anzutreffen, wenn sie auch nicht ganz so oft begegnen wie die sechs- und siebenzeiligen.

Die zunächstliegende Form *ababbaba,* die vermuthlich aus der einfachen gleichgliedrigen Strophe *abababab* durch Umstellung der Reime des zweiten Gliedes entstanden ist, kommt in mittelenglischer Zeit nur vereinzelt vor, so in den Digby-Spielen aus viertaktigen Versen gebaut und ist in dieser Form auch in neuenglischer Zeit nicht oft zu finden, so z. B. bei Wyatt, S. 118, 135, und bei demselben Dichter aus fünftaktigen Versen ($ababbaba_5$) S. 135.

Desto wichtiger ist in mittel- und neuenglischer Zeit die Hauptform der achtzeiligen Strophe, reimend *ababbcbc,*

anzutreffen, die aus jener durch Einfügung eines neuen Reimes im sechsten und achten Verse entstand und ihr Vorbild gleichfalls in einer beliebten Balladenstrophe der altfranzösischen Lyrik fand.

Diese Strophenart ist in mittelenglischer Zeit sehr oft, sowohl aus vierhebigen Versen gebildet (z. B. in *The Lyfe of Joseph of Armathia*, E. E. T. S. *vol.* 44 und *On the death of the Duke of Suffolk*, Wright, *Polit. Poems* II, 232), als auch namentlich aus viertaktigen und fünftaktigen Versen zusammengesetzt, anzutreffen. Je ein Beispiel möge hier von beiden Strophenarten folgen; von der aus viertaktigen Versen gebildeten zunächst das von Böddeker, Polit. Lieder VIII, mitgetheilte:

Alle þat beoþ of huerte trewe,
A stounde herkneþ to my song
Of duel, þat deþ haþ diht us newe
þat makeþ me syke ant sorewe among!
Of a knyht, þat wes so strong
Of wham god haþ don ys wille;
Me þuncheþ þat deþ haþ don vs wrong,
þat he so sone shal ligge stille.

Viele andere Beispiele sind bei späteren Dichtern, so bei Minot, Lydgate, Dunbar, Lyndesay, sowie in der neuenglischen Poesie bei Wyatt, S. 119, Burns, S. 59, W. Scott, S. 160 etc. zu finden.

Strophen dieser Art aus zweihebigen und dreitaktigen Versen sind selten; sie kommen vor u. a. in Percy's *Rel.* II, II, 3; Wyatt, S. 41.

Von derselben Strophe aus fünftaktigen Versen war das erste Beispiel wohl von Chaucer mit seinem *A B C* geboten, wovon die Anfangsstrophe folgen möge:

Almyghty and almerciable Quene,
To whom al this worlde fleeth for socoure
To have relees of synne, of sorowe, of teene!
Gloriouse Virgyne, of alle floures flour,
To thee I flee confounded in errour!
Help, and releve thow mighty debonayre,
Have mercy of my perilouse langour!
Venquysshed hath me my cruel adversayre.

Dieselbe Strophe wendet Chaucer noch in anderen kleineren Gedichten an, ferner auch in *The Monkes Tale*; außerdem ist sie häufig bei Lydgate, Dunbar, Kennedy, seltener bei neuenglischen Dichtern, wie z. B. Spenser, *Shepheard's Cal. Ecl.* XI, S. Daniel, *Cleopatra* etc. zu finden.

Vereinzelt kommen einige andere achtzeilige Strophenarten vor, so eine der Formel *ababbccb* entsprechende in Chaucer's *Complaynt of Venus* und in dem *Flyting* von Dunbar und Kennedy. Strophen nach der Formel aabbcdcd_4 begegnen in einem Liebeslied (Rel. Ant. I, 70—74) oder in neuenglischer Zeit Strophen von der Gestalt a-ba-bccd-d-_4 (Sidney, Psalm XLII), ababcccb_4 (W. Scott, *Hellvellyn*, S. 472), a-ba-bc-c-d-d-_2 (Th. Moore, II, 129) und verschiedene andere Abarten (vgl. Metrik II, §§ 369—371).

Auch achtzeilige, mit Schweifreimstrophen combinierte Formen, z. B. aabaabcc_4, aabccddb_4 u. a., sind nur in selteneren Fällen anzutreffen, so z. B. aabaabcc_4 bei Spenser, Epigrams III (S. 586) oder aabccddb_4 mit von den Stollen umschlossenem Abgesange bei Th. Moore (II, 128). Die letztere Erscheinung tritt auch zu Tage in Strophen, wie AAbcbcAA_4 (ib. II, 314), aabcbcdd_4 (Wordsworth, II, 267 etc.) u. a. (vgl. Metrik II, §§ 372, 373).

§ 262. Selten tauchen Strophen von noch größerem Umfang in der mittelenglischen Poesie auf. Eine neunzeilige, aus der *Rhyme-Royal*-Strophe durch Erweiterung der Stollen um je einen Vers hervorgegangene, der Formel aabaabbcc_5 entsprechende, die übrigens auch auf der Schweifreimstrophe beruhen könnte, findet sich bei Chaucer in seiner *Complaynt of Mars*, eine andere, aabaabbab_5, in seiner *Complaynt of Faire Anelyda* und in Dunbar's *Goldin Terge*.

Eine verwandte Strophe, entsprechend der Formel aabccbdbd_4 begegnet im Neuenglischen bei John Scott, *Ode* XII. Andere Strophenarten, die dort vorkommen, beruhen auf paralleler Reimstellung, wie aaabbbccc_4 bei Walter Scott, *Lady of the Lake* (S. 187) und namentlich auf völlig oder theilweise durchgeführter Reimkreuzung, z. B. nach der Formel ababcccdd_5 bei Wyatt, S. 121.

My love is like unto th'eternal fire,
And I as those which therein do remain;

Whose grievous pains is but their great desire
To see the sight which they may not attain:
So in hell's heat myself I feel to be,
That am restrain'd by great extremity,
The sight of her which is so dear to me.
O! puissant Love! and power of great avail!
By whom hell may be felt ere death assail!

Sonstige Formen sind $\mathrm{ababbdcd}_5$, $\mathrm{ababbcbcc}_5$, $\mathrm{ababcdcdB}_4$, $\mathrm{ababcdcdd}_4$ etc. (Beispiele s. Metrik II, §§ 374—376.)

§ 263. Von zehnzeiligen Strophen ist aus mittelenglischer Zeit anzuführen eine mit den zwei erwähnten neunzeiligen verwandte, nach der Formel $\mathrm{aabaabbaab}_5$ gebaute, bei Chaucer in dem *Envoy* zu *Complaynt of Mars and Venus* vorkommende und eine zweite, der Formel $\mathrm{ababbccbbb}_4$ entsprechende, in dem Gedicht *Long Life* (E. E. T. S. 49, p. 156, citiert Metrik I, S. 421).

Unter den neuenglischen Strophen beruhen wieder mehrere auf Zusammensetzungen mit Schweifreimstrophenformen, so z. B. eine nach der Formel $\mathrm{aab{-}ccb{-}ddee}_4$ gebaute bei Prior in *The Parallel* (Poets VII, 507):

Prometheus forming Mr. Day,
Carv'd something like a man in clay.
The mortal's work might well miscarry;
He, that does heaven and earth control,
Alone has power to form a soul,
His hand is evident in Harry.
Since one is but a moving clod,
T'other the lively form of God;
'Squire Wallis, you will scarce be able
To prove all poetry but fable.

Verwandten Bau hat eine Strophe aus trochäischen Versen, reimend $\mathrm{aabccbdddb}_4$, bei Tennyson in *The Window* (S. 284). Öfters begegnet die Formel $\mathrm{ababccdeed}_4$ (zwei Stollen = Stirn, nebst einer Schweifreimstrophe als zwei Wenden), so bei Akenside, *Book* I, *Ode* II (Poets IX, 773).

Andere Strophen beruhen wieder auf paralleler Reimstellung, *aabbccddeE* (wo *eE* den Abgesang bildet), z. B. bei W. Scott, *Soldier, Wake* (S. 465) und namentlich auf

kreuzweiser Reimstellung bei achtzeiligem Aufgesange, z. B. $\mathrm{ababcdcdee}_{5}$, $\mathrm{ababcdcdee}_{4}$ oder bei vierzeiligem. wie $\mathrm{aabbcdcdee}_{4}$, $\mathrm{aabbcddede}_{3}$. $\mathrm{ababbccdcD}_{5}$, letztere die u. a. von Swinburne öfters, z. B. Poems II, p. 126, 215, 219 etc, nachgebildete Balladenstrophe etc. (Beispiele s. Metrik II. § 379—381.)

§ 264. Elfzeilige Strophen kommen in mittelenglischer Zeit, wenn überhaupt, so jedenfalls sehr selten und auch bei den neuenglischen Dichtern nur vereinzelt vor. Zu erwähnen ist hier namentlich die von Swinburne nachgebildete altfranzösische Balladen-, respective Chant-Royal-Strophe nach dem Schema $\mathrm{ababccddedE}_{5}$ in einer *Ballad against the Enemies of France* (Poems II, 212; vgl. Metrik II, § 382).

Viel häufiger begegnen zwölfzeilige Strophen, und zwar schon in mittelenglischer Zeit, so eine aus viertaktigen Versen gebaute, entsprechend der Formel *ababababbcbC* mit Bindung der Strophen durch *concatenatio* zu einzelnen Gruppen in dem schönen Gedicht *The Pearl* (E. E. T. S. vol. 1, p. 1; ferner ib. vol. 15, p. 161, 205, 215; vol. 24, p. 12, 18, 79), eine andere, aus vierhebigen Versen nach der Formel *ababababcdcd,* bei Böddeker, Polit. Lieder II, und aus viertaktigen, neben anderen Strophenformen *(abababababab, ababcdcdefef),* in dem Gedichte Kindheit Jesu (ed. Horstmann, Heilbronn 1878).

Namentlich aber im Neuenglischen sind zwölfzeilige Strophen in erheblicher Anzahl anzutreffen, und zwar meist solche, die aus drei gleichen, auf Reimkreuzung beruhenden Theilen bestehen, in deren Bau theils gar kein Unterschied zu Tage tritt, wie z. B. in einer Strophe bei Prior (Poets VII, 402), nach der Formel $\mathrm{ababcdcdefef}_{4}$, theils aber der aus den letzten vier Versen bestehende Refrain den Abgesang bildet, z. B. bei Th. Moore in *Song on the Birthday of Mrs....* (I, 260):

Of all my happiest hours of joy,
And even I have had my measure,
When hearts were full, and ev'ry eye
Hath kindled with the light of pleasure,
An hour like this I ne'er was given,
So full of friendship's purest blisses;
Young Love himself looks down from heaven,

To smile on such a day as this is.
Then come, my friends, this hour improve,
Let's feel as if we ne'er could sever;
And may the birth of her we love
Be thus with joy remember'd ever!

Öfters kommen gewisse Modificationen dieser Strophenart vor, so namentlich solche, in denen der vierzeilige Refrain nicht nur den Schluss, sondern auch den Anfang der Strophe bildet (gewöhnlich aber nur in der ersten Strophe des Gedichtes, während der Refrain in den übrigen nur zum Schluss vorkommt), zum Beispiel $^{\text{ABABcdcdABAB}}_{3}$ (Str. 1), $^{\text{dedefgfgABAB}}_{3}$ (Str. 2), $^{\text{hihiklklABAB}}_{3}$ (Str. 3), bei Th. Moore, *Drink to her* (II, 130), dieselbe Strophe aus vierhebigen Versen findet sich ib. II, 207, aus zweihebigen ib. III, 20. Seltenere Strophenarten dieser Gattung siehe Metrik II, §§ 385, 386.

Eine dreizehnzeilige Strophe, gebaut nach der Formel $^{\text{ababbcbcdeed}}_{4}$, begegnet in dem mittelenglischen Gedicht *The Eleven Pains of Hell* (E. E. T. S. 49, p. 210), eine andere, der Formel $^{\text{a-a-Bc-c-Bd-d-d-be-e-B}}_{3}$ entsprechende bei Th. Moore: *Go where glory waits thee* (II, 112). Betreffs einer fünfzehn- und achtzehnzeiligen Strophe vgl. Metrik II, § 387.

II. Ungleichmetrische Strophen.

§ 265. Es hätten hier bei den dreitheiligen Strophen, wie schon § 259 angedeutet, die ungleichmetrischen als die älteren den gleichmetrischen vorangestellt werden können, wenn es sich nicht doch aus praktischen Rücksichten empfohlen hätte, bei der allgemeinen Anordnung zu bleiben. Denn sonst hätten wir hier ebenfalls, entgegen unserem sonst stets in diesem zweiten, vom Strophenbau handelnden Buche durchgeführten Plan die umfangreicheren, complicierteren Strophen zum Theil den kürzeren, einfacheren voranstellen müssen, da die meisten der letzteren in mittelenglischer Zeit nicht vorkommen, sondern nur im Neuenglischen, während es doch in der Natur der Sache liegt, dass das Fehlen der einfacheren, kürzeren, auf sonst in mittelenglischer Zeit bekannten und befolgten Principien beruhenden Strophengebilde nur als ein rein zufälliger und noch dazu durch neue Publi-

cationen jeden Augenblick widerlegbarer Umstand angesehen werden kann.

Wir betrachten daher die hierhergehörigen Strophen im Folgenden nach der Reimstellung und weiter hauptsächlich nach der Länge der Verszeilen, aus denen sie bestehen, geordnet und beginnen mit denjenigen sechszeiligen Strophenformen, die bei paralleler Reimstellung gleichmetrischen Aufgesang haben.

Eine hübsche Strophenform nach der Formel $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ &&&3&&4\end{smallmatrix}$ bietet das Lied *The Fairy Queen* (Percy *Rel.* III, II, 26):

Come, follow, follow me,
You, fairy elves that be:
Which circle on the greene,
Come, follow Mab, your queene.
Hand in hand let's dance around
For this place is fairye ground.

Verwandte Formen sind $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ &&&4&&5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ &&&&4&5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c\sim&c\sim\\ &&&6&&5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ &&&&4&3\end{smallmatrix}$ (bei Th. Moore, *The Wandering Bard* II, 230) u. a. m. (vgl. Metrik II, § 389).

Eine andere Gruppe wird repräsentiert durch sechs paarweise reimende Verse von ungleicher Länge, z. B. nach den Formeln $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ 5&4&5&4&5&4\end{smallmatrix}$ (Sidney, *Psalm XXXIX*) $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ 6&3&6&3&6&3\end{smallmatrix}$ (ib. Psalm II), oder durch Strophenformeln wie die folgenden: $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ 5&2&5&2&&5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ 4&5&4&5&&4\end{smallmatrix}$, beliebt bei Herbert und Cowley, oder solche wie $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ 5&4&&3&5&4\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&a&b&b&c&c\\ &&4&3&&4\end{smallmatrix}$ (bei Th. Moore, *St. Senanus and the Lady* II, 203), in denen die beiden Stollen den Abgesang umschließen (vgl. Metrik II, §§ 390—392).

Ähnliche Strophen mit kreuzweiser Reimstellung kommen gleichfalls öfters vor, namentlich Strophen, die aus drei durch eingeflochtene Reime aufgelösten Septenaren bestehen, nach der Formel $\begin{smallmatrix}a&\sim&b&\sim&a&b&\sim&a&b&\sim\\ &4&&&3&4&&3&4&3\end{smallmatrix}$, z. B. bei Th. Moore in *The Gazelle* (II, 293):

Dost thou not hear the silver bell,
Thro' yonder lime-trees ringing?
'Tis my lady's light gazelle,
To me her love thoughts bringing,—
All the while that silver bell
Around his dark neck ringing.

Andere Beispiele s. Metrik II, § 393.

§ 266. Beliebter sind die besser gegliederten Strophen, welche der auch in der gleichmetrischen Gruppe begegnenden Formel *ababcc* entsprechen. Diese Strophen kommen hier in mannichfachen Variationen vor, z. B. eine bei Cowper, *Olney Hymns* (S. 25) nach der Formel $\underset{3\;4}{ababcc}$:

By whom was David taught
To aim the deadly blow,
When he Goliath fought,
And laid the Gittite low?
Nor sword nor spear the stripling took,
But choose a pebble from the brook.

Zahlreiche andere Beispiele s. Metrik II, § 394, wo auch Strophen, entsprechend den Formeln $\underset{3\;4}{\text{ab-ab-cc}}$, $\underset{3\;4}{ababCC}$, $\underset{3\;5}{\text{a-ba-bcc}}$, $\underset{4\;5}{ababcc}$, $\underset{4\;6}{\text{a-ba-bcc}}$ u. a. m. citiert sind.

Auch das umgekehrte Längeverhältniss der Verse des Auf- und Abgesangs begegnet ziemlich oft, z. B. in Strophen von der Form $\underset{5\,4}{ababcc}$, $\underset{5\,3}{ababcc}$, $\underset{5\,4\,5}{ababcc}$ etc., die aber namentlich bei älteren Dichtern, wie Cowley, Herbert u. A. vorkommen, sowie aus kürzeren Versen, z. B. $\underset{4\;3}{ababcc}$, $\underset{4\;2}{ababcc}$ auch bei späteren, z. B. Th. Moore. Bei Cowley begegnet vereinzelt auch eine Strophe mit vorangestellter Stirn nach der Formel $\underset{5\;\;4}{aabcbc}$, bei Th. Moore (III, 87) eine andere mit zwischen die Stollen gestelltem Abgesange nach der Formel $\underset{5\;3\;5}{\text{a-bcca-b}}$.

Eine andere Gruppe besteht aus solchen Strophen, in denen auch die Verse des Aufgesangs unter einander, den Reimen entsprechend, von verschiedener Länge sind, und zwar begegnen auch hier wieder die verschiedenartigsten Combinationen. Beliebt sind namentlich solche Strophen, die im Aufgesang septenarischen Rhythmus haben, wie z. B. die der Formel $\underset{4343\;4}{ababcc}$ entsprechende Strophe des schönen Cowper'schen Gedichtes *The Castaway* (S. 400):

Obscurest night involved the sky,
The Atlantic billows roared,
When such a destined wretch as I,
Washed headlong from on board,
Of friends, of hope, of all bereft,
His floating home for ever left.

Betreffs anderer Beispiele dieser Strophe, sowie verwandter Formen, z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{4343\ 5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{434345}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{323245}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{4242\ 4}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{5454\ 5}$ und ähnlicher, die namentlich bei älteren Dichtern, wie Browne, Carew, Cowley, Waller, Herbert, vorkommen, oder anderer Strophen nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{3434\ 4}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababcc}{2424\ 5}$, die dort gleichfalls begegnen, vgl. Metrik II, § 397.

Verwandt mit diesen Strophen sind einige andere, seltener vorkommende, die als Erweiterungen des sogenannten *Poulter's Measure* durch Hinzufügung eines zweiten alexandrinischen oder septenarischen Verses anzusehen sind und den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcbdd}{\quad 343}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{abcbdd}{\ 34343}$ entsprechen (Beispiele s. Metrik II, § 398).

§ 267. Siebenzeilige Strophen sind in großer Zahl anzutreffen und in mancherlei Arten, zunächst wieder solche, die parallele Reimstellung und gleichmetrischen Aufgesang haben, z. B. nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbccc}{\quad 425}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbcca}{\quad 4\ 5}$ meist bei älteren Dichtern, wie Cowley, Sheffield u. a., vorkommend, oder nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbrrR}{\ \ 4\ 2\ 4}$ aus vier- und zweitaktigen jambisch-anapästischen Versen bei Th. Moore in *The Legend of Puck the Fairy* (III, 128):

Would'st know what tricks, by the pale moonlight,
Are play'd by me, the merry little Sprite,
Who wing through air from the camp to the court,
From king to clown, and of all make sport;
Singing, I am the Sprite
Of the merry midnight,
Who laugh at weak mortals, and love the moonlight.

Selten begegnen Strophen dieser Art mit ungleichmetrischem Aufgesang, z. B. nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbccc}{4545\ 45}$ bei Donne in *Love's Exchange* (Poets IV, 30).

Zahlreicher sind Strophen dieser Art mit theilweise gekreuzter Reimstellung vertreten, z. B. Strophen mit der Reimstellung der *Rhyme-Royal*-Strophe nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababbcc}{\quad 35}$, vorkommend bei S. Daniel, *A Description of Beauty:*

O Beauty, (beams, nay, flame
Of that great lamp of light)
That shines a while with fame,
But presently makes night!
Like winter's shortliv'd bright,

Or summer's sudden gleams;
How much more dear, so much loss-lasting beams.

Verwandte Strophenformen sind gebaut nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababbcc}}{\text{3 5}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcbc}}{\text{42}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccB}}{\text{4 2}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccC}}{\text{45}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccb}}{\text{43}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcca}}{\text{4 24}}$ u. a. m. Beispiele s. Metrik II, §§ 401—403.

Häufiger begegnen Strophen mit ungleichmetrischem Auf- und Abgesang, entsprechend Formeln wie $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccb}}{\text{5454 45}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-ba-bccc}}{\text{45 45 34}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccb}}{\text{4545 24}}$ bei älteren Dichtern, wie Donne, Cowley, Congreve, während die neueren Dichter Strophen aus kürzeren Versen lieben, nach Art der folgenden, bei Congreve (Poets VII, 546) vorkommenden, die der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ab-ab-ccb-}}{\text{4 34 3 4 3}}$ entspricht.

Tell me no more I am deceived,
That Cloe's false and common;
I always knew (at least believ'd)
She was a very woman;
As such I lik'd, as such caress'd,
She still was constant when possess'd,
She could do more for no man.

Beispiele für verwandte Formen, wie $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccb}}{\text{4343 3}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababCCC}}{\text{4343 35}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccc}}{\text{3434 4}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ab-ab-cca}}{\text{42 4 2 4}}$ etc., s. Metrik II, §§ 404—406.

§ 268. Auch achtzeilige Strophen verschiedener Art sind sehr beliebt, wenn auch weniger solche mit paarweiser Reimstellung und gleichmetrischem Aufgesange, z. B. nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbccdd}}{\text{53}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-a-b-b-C-C-d-d-}}{\text{4 2 4}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbccdd}}{\text{45}}$ (vgl. Metrik II, §§ 408, 410), oder mit umschließender Reimstellung, wie $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcddc}}{\text{45}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcddc}}{\text{4 424}}$ (ib. § 409), oder mit ungleichmetrischem Bau beider Theile bei paralleler Reimstellung (ib. § 411).

Die gewöhnlich vorkommenden Formen haben gekreuzte Reimstellung entweder in der ganzen Strophe bei gleichmetrischem Aufgesange oder zum wenigsten in diesem. Ersterer Form entspricht folgende hübsche Strophe ($\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcd-cd-}}{\text{54 34 3}}$) in der zweiten von Drayton's *Eclogues* (Poets III, 590):

Upon a bank with roses set about,
Where turtles oft sit joining bill to bill,
And gentle springs steal softly murm'ring out
Washing the foot of pleasure's sacred hill;
There little Love sore wounded lies,

His bow and arrows broken,
Bedew'd with tears from Venus' eyes
Oh! grievous to be spoken.

Andere Formeln, die vorkommen, sind $\substack{ababcdcd\\5353}$, $\substack{ababcdcd\\43}$, $\substack{ababccdd\\43}$, $\substack{ababccdd\\4\ 2\ 4}$, $\substack{ababccdd\\43\ \ 4}$, $\substack{a-ba-bcdcd\\34343}$, $\substack{ab-ab-cd-cd-\\34\ 34\ 3}$, $\substack{a-bc-bd-efe\\343}$, $\substack{a-ba-bcdcd\\3\ \ 43}$ etc., wofür Metrik II, §§ 412, 414, 415, zahlreiche Beispiele angeführt sind.

Auch begegnen Strophen dieser Art mit nachgestelltem gleichmetrischen Theil, z. B. nach dem Schema $\substack{ababccdd\\4343\ \ 4}$ bei Th. Moore, *Sovereign Woman* (V, 215):

The dance was o'er, yet still in dreams,
That fairy scene went on;
Like clouds still flush'd with daylight gleams,
Though day itself is gone.
And gracefully to music's sound,
The same bright nymphs went gliding round;
While thou, the Queen of all, wert there —
The Fairest still, where all were fair.

Beispiele für andere Formen, wie $\substack{ababcdCD\\42\ \ \ 4}$, $\substack{a-ba-bcbcb\\3\ 4\ 3\ 4\ \ 4}$, $\substack{abcbdede\\4343\ \ 3}$ etc. s. Metrik, §§ 413, 416.

§ 269. Recht zahlreich sind namentlich auch diejenigen Strophen vertreten, in denen beide Theile völlig ungleichmetrisch sind, und zwar gehören dieser Gruppe die ersten unter den dreitheiligen ungleichmetrischen Strophen zu erwähnenden mittelenglischen Formen an, die vorkommen in den Gedichten bei Böddeker, Weltl. Lieder XIV und Geistl. Lieder XVIII, deren Strophenform ($\substack{ababbbcc\\4343\ 575}$) auch noch aus dem Grunde wichtig ist, weil im Abgesange derselben die ersten bis jetzt nachgewiesenen fünftaktigen Verse sich finden. Die erste Strophe von Geistl. Lieder XVIII möge hier als Probe mitgetheilt werden:

Lutel wot hit anymon,
Hou loue hym haueþ ybounde,
þat for vs oþe rode ron,
Ant bohte vs wiþ is wounde.
þe loue of hym vs haueþ ymaked sounde,
Ant ycast þe grimly gost to grounde.
Euer ant oo, nyht ant day, he haueþ vs in is þohte,
He nul nout leose þat he so deore bohte.

Interessant ist diese Strophenform auch noch deshalb, weil darin im ersten und dritten Verse regelmäßig stumpfe, in den übrigen aber klingende Reime vorkommen. Auf den Bau der hier verwendeten fünftaktigen Verse ist schon § 145 hingewiesen worden.

In zahlreichen Fällen sind bei neuenglischen Dichtern beide Theile, Auf- und Abgesang, kreuzweise reimend, z. B. in einer Strophe, entsprechend dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcdcd}}{\text{5353 532}}$, die vorkommt bei Southey, *To a Spider* (II, 180):

Spider! thou need'st not run in fear about
To shun my curious eyes;
I won't humanely crush thy bowels out,
Lest thou should'st eat the flies;
Nor will I roast thee with a damn'd delight
Thy strange instinctive fortitude to see,
For there is One who might
One day roast me.

Beiden zuletzt citierten Beispielen verwandte Strophenformen, die bei älteren neuenglischen Dichtern, wie Cowley, Herbert, Browne, Carew begegnen, sind $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccdd}}{\text{54544545}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccdd}}{\text{52524352}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccdd}}{\text{3232 4 5}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccdd}}{\text{424232 3}}$, andere, nur der oben citierten mittelenglischen Strophe im Auf- oder Abgesang entsprechende, bei späteren Dichtern, wie Th. Moore, R. Burns, Fel. Hemans, vorkommende sind: $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-ba-bc-dc-d}}{\text{42 32 43 43}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ab-ab-b-b-cb-}}{\text{4 34 3 2 34 3}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcdcd}}{\text{4343 343}}$ etc. (Beispiele s. Metrik II, §§ 417, 418.)

§ 270. Die nächste Gruppe bilden diejenigen Strophen, in denen der eine Haupttheil aus einer halben oder ganzen **Schweifreimstrophe** besteht, wie z. B. die erstere Art vorliegt in der folgenden, aus vier- und dreitaktigen Versen nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcccd}}{\text{4343 43}}$ zusammengesetzten Strophe, welche bei R. Burns in dem Gedicht *She's fair and fause* (S. 204) vorkommt:

She's fair and fause that causes my smart,
I lo'ed her meikle and lang:
She's broken my vow, she's broken my heart,
And I may e'en gae hang.
A coof cam in wi' rowth o' gear,
And I hae tint my dearest dear,
But woman is but warld's gear
Sae let the bonie lass gang.

Verwandte Strophen entsprechen den Formeln $\underset{4343\ \ \ 43}{\text{ababaaab}}$, $\underset{42\ 43\ \ \ \ \ \ 42}{\text{a-ba-bc-c-c-b}}$, $\underset{3232\ \ 32}{\text{ababcccb}}$ (Beispiele s. Metrik II, § 419).

Eine Strophenform, deren Aufgesang nach mittelenglischer Weise (vgl. die zehnzeiligen Strophen dieser Gruppe) aus einer vollständigen Schweifreimstrophe, und deren Abgesang aus einem Reimpaare besteht, so dass sie der Formel $\underset{43\ 43\ 4}{\text{aabaabcc}}$ entspricht, findet sich bei Spenser, *Epigrams* II (S. 586):

As Diane hunted on a day,
She chaunst to come where Cupid lay,
His quiver by his head:
One of his shafts she stole away,
And one of hers did close convey
Into the other's stead:
With that Love wounded my Love's hart,
But Diane beasts with Cupid's dart.

Strophen dieser Art aus anderen Versarten begegnen recht oft, so u. a. entsprechend den Formeln $\underset{43\ 43\ 5}{\text{aabccbdd}}$, $\underset{32\ 32\ 6}{\text{aabccbdd}}$, $\underset{23\ 23\ 7}{\text{aabccbbb}}$, $\underset{45\ \ \ 45\ 5}{\text{a-a-bc-c-bdd}}$ und mit umgekehrter Anordnung, also Stirn + 2 Wenden: $\underset{3\ 23\ 23}{\text{aabbcbbc}}$, $\underset{5\ 35\ 35}{\text{aabbcdde}}$ (Beispiele s. Metrik II, § 420).

§ 271. Unter den neunzeiligen Strophen sind zunächst wieder solche mit paralleler Reimstellung zu erwähnen, z. B. nach der Formel $\underset{45}{\text{aabbccddd}}$ bei Akenside, *Book* I, Ode X, *To the Muse* (Poets IX, 780) vorkommend. Andere, auch bei neueren Dichtern, wie Wordsworth, W. Scott, anzutreffende Strophen entsprechen den Formeln $\underset{4\ 2\ \ 4}{\text{aabbcccdd}}$, $\underset{43\ 43}{\text{aabbcdccd}}$, $\underset{43\ \ 43}{\text{abaabccdD}}$ (Beispiele s. Metrik II, § 421).

Auch verwandte Strophen mit gleichfalls gleichmetrischem Aufgesange bei kreuzweiser Reimstellung begegnen nicht oft. Dahin gehören Strophen nach folgenden Formeln: $\underset{4\ 2\ \ 4}{\text{ababcccdd}}$, $\underset{45}{\text{ababccddd}}$, $\underset{43}{\text{ababbcbbc}}$, $\underset{42}{\text{ababcdcde}}$, $\underset{43\ 43\ \ \ \ 4}{\text{abaabc-dc-d}}$ etc., die auch bei neueren Dichtern, wie Th. Moore, R. Burns, W. Scott u. A., begegnen (Beispiele s. Metrik II, § 422).

Zahlreicher sind Strophen mit ungleichmetrischem Auf- und Abgesange in kreuzweiser Reimstellung beider vertreten, z. B. nach den Formeln $\underset{4545435\ \ 4}{\text{ababcdcdd}}$, $\underset{5252\ 5\ 24}{\text{ababccddc}}$, $\underset{42424\ \ 2\ 4}{\text{ababcddcc}}$, namentlich aber solche, in denen der eine oder der andere Theil aus septenarischen Reihen besteht, die bei R. Burns und anderen

neueren Dichtern öfters begegnen, z. B. nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcd-cd-r}}{\text{43434 34 32}}$ bei Burns in *The Holy Fair* (S. 14):

Upon a simmer Sunday morn,
When Nature's face is fair,
I walked forth to view the corn,
An' snuff the caller air.
The risin' sun, owre Galston muirs,
Wi' glorious light was glintin;
The hares were hirplin down the furrs,
The lav'rocks they were chantin
Fu' sweet that day.

Betreffs ähnlicher Beispiele vgl. Metrik II, § 424.

Andere Strophen beruhen wieder auf der Combination mit der vollständigen oder verkürzten Schweifreimstrophe, so dass Formeln entstehen wie die folgenden: $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabccbddd}}{\text{43 43 4}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-a-bc-c-bd-d-b}}{\text{4 2 4}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabccbddb}}{\text{24 24 24}}$, die bei Carew (Poets III, 709), Dryden (S, 368), Thackeray (S. 237) vorkommen, oder wie die nachstehenden: $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcdccd}}{\text{4343 43}}$ bei Campbell (S. 82), oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccbdd}}{\text{4343 43 4}}$ bei Byron in seiner *Ode to Napoleon* (S. 273):

'Tis done — but yesterday a King!
And arm'd with Kings to strive —
And now thou art a nameless thing;
So abject — yet alive!
Is this the man of thousand thrones,
Who strew'd our earth with hostile bones,
And can he thus survive?
Since he, miscall'd the Morning Star,
Nor man nor fiend hath fallen so far.

Andere Beispiele finden sich in Metrik II, §§ 424, 425.

§ 272. Unter den zehnzeiligen Strophen sind zunächst solche mit gleichmetrischem Aufgesange bei paralleler Reimstellung anzuführen, entsprechend den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcddeec}}{\text{45}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcdcdff}}{\text{434}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcdcccd}}{\text{43 4d}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcdcdee}}{\text{4 2 4}}$, die bei Akenside, Wordsworth, Th. Moore vorkommen, sowie andere mit ungleichmetrischem Aufgesange nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbccddee}}{\text{5454 5 45}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcdcdee}}{\text{4545 43 5}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-a-bbc-c-dde-e-}}{\text{3 4 3 4 3}}$, die bei Cowley und Campbell anzutreffen sind (vgl. Metrik II, §§ 427, 428).

Andere Strophen haben gekreuzte Reimstellung im gleichmetrischen Aufgesange und entsprechen folgenden

Formeln: $\underset{5484367}{\text{ababcdcdee}}$, $\underset{52}{\text{ababccdedE}}$, $\underset{53\ 5}{\text{ababcdecde}}$, $\underset{828234}{\text{ababccddee}}$, die bei Browne, G. Herbert, Ben Jonson vorkommen (ib. § 429).

Bei den neueren Dichtern begegnen einfachere Strophen dieser Art, so unter anderen eine nach dem Schema $\underset{8\ 4\quad 3}{\text{a-b-a-b-ccd-e-d-e-}}$, also mit Umschließung des Abgesanges durch die beiden Stollen gebaute, die bei Th. Moore in dem Liede *Bring the bright garlands hither* (II, 296) vorkommt.

Bring the bright garlands hither,
Ere yet a leaf is dying;
If so soon they must wither,
Ours be their last sweet sighing.
Hark, that low dismal chime!
'Tis the dreary voice of Time.
Oh, bring beauty, bring roses,
Bring all that yet is ours;
Let life's day, as it closes,
Shine to the last thro' flowers.

Verwandte Strophen, entsprechend den Formeln $\underset{2\ 4\quad 2}{\text{a-ba-bccd-ed-e}}$, $\underset{2\ 4}{\text{a-b-a-bc-d-c-dee}}$, $\underset{434}{\text{ababcdcdee}}$, $\underset{44\ 3\ 43\ 43}{\text{a-ba-bc-dc-dc-d}}$, begegnen bei demselben Dichter III, 124, III, 117, III, 149, II, 239 (vgl. Metrik II, § 430).

Manche Strophen dieser Gruppe mit gleichmetrischem Aufgesange beruhen wieder auf der Zusammensetzung mit einer Schweifreimstrophe, die in der Regel den Schluss der Strophe bildet, so z. B. in der folgenden, aus vier- und zweihebigen, der Formel $\underset{4\ 24\ 24}{\text{ababccdeed}}$ entsprechenden Strophe bei Cunningham, *Newcastle Beer* (Poets X, 729):

When fame brought the news of Great-Britain's success,
And told at Olympus each Gallic defeat;
Glad Mars sent by Mercury orders express,
To summon the deities all to a treat:
Blithe Comus was plac'd
To guide the gay feast,
And freely declar'd there was choice of good cheer;
Yet vow'd to his thinking,
For exquisite drinking,
Their nectar was nothing to Newcastle beer.

Beispiele für verwandte, den Formeln $\underset{43}{\text{ababccdeed}}$, $\underset{5\ 45\quad 3}{\text{abbaccdeed}}$, $\underset{4\ 24\quad 24}{\text{ababccde-e-d}}$, $\underset{4\ 23\ 23}{\text{ababccdeed}}$, $\underset{3\quad 13\quad 13}{\text{ababc-c-de-e-d}}$ entsprechende Strophen (s. Metrik II, § 431).

§ 273. Strophen dieser Art mit ungleichmetrischem Aufgesange begegnen schon in mittelenglischer Zeit, so bei Böddeker, Geistl. Lieder X, nach der Formel $a_4b\smile_3a_4b\smile_3c_4cd\smile_3e_4ed\smile_3$:

Jesu, for þi muchele miht
þou ȝef vs of þi grace,
þat we mowe dai and nyht
þenken o þi face.
In myn herte hit doþ me god,
When y þenke on iesu blod,
þat ran doun bi ys syde,
From is herte doun to is fot,
For ous he spradde is herte blod,
His woundes were so wyde.

Der septenarisch gebaute kürzere Strophentheil ist als die Stirn anzusehen, die Schweifreimstrophe als die Wenden. Ähnliche Form, nämlich $a_4b_3a_4b_3aa_4b_3ab_3a_2$, hat die Strophe des Gedichtes *An Orison of our Lady* (EETS vol. 49, p. 158). Auch im Neuenglischen begegnen verwandte Formen, so namentlich $a_4b_3a_4b_3ccdee_4d_3$ u. a. bei Gray, *Ode on the Spring* (Poets X, 215) u. a., ferner $a_4b_3a_4b_3cc_2d_3ee_2d_3$, $a_4b_3a_4b_3ccdee_4d_5$, $ab_3a_4b_3dd_4e_3ff_4e_3$. (Mehr Beispiele s. Metrik II, § 432.)

Auch die umgekehrte Combination, also Schweifreimstrophe nebst *Common Metre*, entsprechend der Formel $aa_4b_3cc_4b_3d_4b_3d_4b_3$, begegnet in mittelenglischer Zeit[1]), nämlich in dem Gedicht bei Böddeker, Geistl. Lieder XII:

Non skrinkeþ rose and lylie flour,
þat whilen ber þat suete sauour,
in somer, þat suete tyde;
ne is no quene so stark ne stour,
ne no leuedy so bryht in bour,

[1]) Erwähnenswert ist, dass in mittelenglischer Zeit auch Strophen dreitheiliger Gliederung, die mit den *bob-wheel*-Strophen verwandt oder geradezu ihnen zuzuzählen sind, vorkommen, in der Lyrik sowohl, als auch im Drama; so die zehnzeilige Strophe eines Gedichtes in Wright's *Songs and Carols* (Percy Soc. 1847), p. 15, entsprechend der Formel $ABABCCC_4d_1DD_4$ (citiert Metrik I, p. 406), ferner eine elfzeilige, entsprechend der Formel $AAA_4B_3CCC_4B_3d_1BD_3$ in den Towneley Mysteries, p. 224 (citiert Metrik I, 407) und eine dreizehnzeilige, dialogisch verwendete, nach der Formel $ABABAABAAB_3c_1B_3C_2$ gebaute Strophe ebenda S. 135—139 (citiert Metrik I, 408).

þat ded ne shal by glyde.
Whose wol fleyshlust forgon,
and heuene blis abyde,
on iesu be is þoht anon,
þat þerled was ys syde.

Ähnliche Strophen kommen auch in neuenglischer Zeit vor, so nach der Formel $\substack{\text{aabccbdede}\\ \text{23 234343}}$ bei Burns (S. 255), eine verwandte, nach der Formel $\substack{\text{aabccbdede}\\ \text{23 23 343}}$, also mit *Poulter's Measure* im Abgesang, ebenda, S. 189.

Andere zehnzeilige, aus vorwiegend septenarischen Versen, respective *Poulter's Measure* bestehende Strophen entsprechen den Formeln $\substack{\text{ababcdcdee}\\ \text{43434343 4}}$, $\substack{\text{ababcdcdee}\\ \text{343 343 4}}$, $\substack{\text{ababcdcdee}\\ \text{43 43 3}}$. Beispiele, zum Theile aus Th. Moore entnommen (s. Metrik, § 435).

Selten begegnen Strophen dieser Art aus fünftaktigen Versen, z. B. $\substack{\text{ababcdcdee}\\ \text{53535353 4}}$, $\substack{\text{ababccddee}\\ \text{454 5}}$, $\substack{\text{ababccddee}\\ \text{5353 42525}}$, so u. a. bei Spenser und Browne (vgl. Metrik II, § 434).

§ 274. Nur selten sind elfzeilige Strophen anzutreffen, so zunächst solche mit gleichmetrischem Aufgesange, entsprechend der Formel $\substack{\text{ababcccddxd}\\ \text{5 232526}}$, bei Ben Jonson in *Cynthia's Revels* (Poets IV, 610), sowie eine andere bei Campbell in *Gertrude of Wyoming* (Str. XXXV—XXXIX) nach der Formel $\substack{\text{ababcdddcee}\\ \text{43 43 4}}$.

Andere, meist völlig ungleichmetrische Strophen beruhen wieder auf der Zusammensetzung mit einer Schweifreimstrophe, so zunächst eine mittelenglische, der Formel $\substack{\text{aabaababaab}\\ \text{43 4343 43}}$ entsprechende, mit regelmäßiger Schweifreimstrophe als Stollen, verkürzter Schweifreimstrophe als Abgesang, vorkommend in den *Towneley Mysteries*, pp. 221—223, ferner eine bei Ph. Fletcher (Poets IV, 460) vorkommende, die der Formel $\substack{\text{a-a-be-e-bd-e-e-dd}\\ \text{2 32 2 32 4 2 5}}$ entspricht und eine bei Leigh Hunt, *Coronation Soliloquy* (S. 225) begegnende, die nach der Formel $\substack{\text{aab-ccb-dde-fe-}\\ \text{2 3 2 3 2 34 3}}$ gebaut ist.

In anderen Strophen treten Schweifreimstrophentheile zu Tage, so in einer nach dem Schema $\substack{\text{ab-cb-dedderR}\\ \text{4 34 3 43 4}}$ gebauten, bei Wordsworth in *The seven Sisters* (III, 15) vorkommenden:

Seven Daughters had Lord Archibald,
All children of one mother:
You could not say in one short day

What love they bore each other.
A garland, of seven lilies, wrought!
Seven Sisters that together dwell;
But he, bold Knight as ever fought,
Their Father, took of them no thought,
He loved the wars so well.
Sing, mournfully, oh! mournfully,
The solitude of Binnorie!

Andere Strophen dieser Art entsprechen den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababccdeded}{4242\ \ 234242}$ bei Th. Moore, *Love's Young Dream* (II, 140), $\genfrac{}{}{0pt}{}{abbaccdeede}{53}$ bei Swinburne, *Ave atque Vale* (Poems II, 71) (vgl. Metrik II, §§ 436, 437).

§ 275. Zwölfzeilige Strophen sind in großer Anzahl vorhanden. Aus mittelenglischer Zeit ist hier eine bei Böddeker, Weltl. Lieder II, vorkommende Strophe zu nennen, die den früher erwähnten, aus zwei septenarischen Versen und einer Schweifreimstrophe zusammengesetzten zehnzeiligen Strophen verwandt und nach dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababbbbcDDDC}{4343\ \ \ 3\ \ \ 4\ 3}$ gebaut ist, mit dem zweiten Gliede der Schweifreimstrophe als Refrain, wodurch diese zum Abgesang wird.

Aus neuenglischer Zeit sind zunächst einige einfache Strophen mit gleichmetrischem Aufgesange in paralleler Reimstellung zu erwähnen, so nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbccddefef}{44242}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbccddeeff}{43}$ bei Fel. Hemans vorkommend (IV, 141; VII, 155); ferner solche mit kreuzweiser Reimstellung, z. B. $\genfrac{}{}{0pt}{}{a\text{-}ba\text{-}bccdeeffd}{4\ \ 35\ \ \ 35}$ bei Burns (S. 188).

Nicht selten begegnen gesangliche Strophen, in denen der Abgesang von den Stollen umschlossen ist, wobei in der ersten Strophe beide, in den übrigen aber nur der letzte den Refrain bilden, so z. B., entsprechend den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{A\text{-}BA\text{-}BcdcdA\text{-}BA\text{-}B}{44343\ \ \ \ \ 4}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{e\text{-}fe\text{-}fghghA\text{-}BA\text{-}B}{44343\ \ \ \ \ 4}$, in *Hymns Anc. and Mod.* Nr. 138, aus trochäischen Versen gebaut:

Christ is risen! Christ is risen!
He hath burst His bonds in twain;
Christ is risen! Christ is risen!
Alleluia swell the strain!
For our gain He suffered loss
By Divine decree;
He hath died upon the Cross,

But our God is He.
Christ is risen! Christ is risen!
He hath burst His bonds in twain;
Christ is risen! Christ is risen!
Alleluia! swell the strain.

See the chains of death are broken;
Earth below and heaven above etc. etc.

Strophen ähnlicher Art sind namentlich bei Th. Moore öfters anzutreffen, so z. B. nach dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{A-BA-BccddE-BE-B}}{\text{4 32 4}}$, ferner $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{f-gf-ghhiiE-BE-B}}{\text{4 32 4}}$ (III, 95), $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{AB-AB-cd-cd-AB-AB-}}{\text{3 34 3 3}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ef-ef-gh-gh-AB-AB-}}{\text{3 34 3 3}}$ (II, 261). Betreffs sonstiger Beispiele vgl. Metrik II, § 441.

Ähnliche aus septenarischen Rhythmen zusammengesetzte Strophen, die auch bei Th. Moore öfters begegnen, entsprechen den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcdcdefef}}{\text{434343434343}}$ (I, 161), $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ABABcdcdABAB}}{\text{434343434343}}$ (Str. I), $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{dedefgfgABAB}}{\text{434343434343}}$ (Str. II), wobei nur in Str. I der Abgesang in der Mitte, in den übrigen aber als Refrain zu Ende der Strophe steht (II, 228, 266 etc.).

Andere Strophen haben umgekehrte Anordnung der Verse, so z. B. nach dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-ba-bc-dc-dE-FE-F}}{\text{34 34 34 34 34 34}}$ (II, 200), $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{A-BA-BcdcdA-BA-B}}{\text{34 34 4 34 34}}$ (II, 160), und auch Strophen dieser Art aus anderen Versarten kommen bei ihm vor, so z. B. nach dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ABABcdcdABAB}}{\text{424232324242}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ebebfgfgebeb}}{\text{424232334242}}$ (III, 148), so wie noch sonstige Variationen bei ihm und anderen Dichtern begegnen, wofür Metrik II, §§ 443—445 Beispiele zu finden sind.

§ 276. Unter den dreizehnzeiligen Strophen ist bereits (S. 343, Anm.) eine auf der Zusammensetzung mit einer Schweifreimstrophe beruhende mittelenglische Strophenform erwähnt worden.

Auch in den wenigen neuenglischen Strophen dieses Umfanges tritt gewöhnlich ein Bestandtheil einer Schweifreimstrophe zu Tage, so z. B. im Abgesang einer nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ab-ab-cd-cd-EF-ggF-}}{\text{4 4 2 4}}$ gebauten Strophe Th. Moore's (II, 143), oder in einer anderen, nach dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-ba-bccbddefef}}{\text{4 24 2 4}}$, also mit Ausfall eines vierhebigen Schweifreimverses, gebauten Strophe in seinem Gedicht *The Prince's Day* (II, 141):

Tho' dark are our sorrows, to-day we'll forget them,
And smile through our tears, like a sunbeam in showers:

There never were hearts, if our rulers would let them,
More form'd to be grateful and blest than ours.
But just when the chain
Has ceas'd to pain,
And hope has enwreath'd it round with flowers,
There comes a new link
Our spirits to sink —
Oh! the joy that we taste, like the light of the poles,
Is as flash amid darkness, too brilliant to stay;
But, though't were the last little spark in our souls,
We must light it up now, on our Prince's Day.

Betreffs sonstiger hierhergehöriger Strophenformen vgl. Metrik § 447.

§ 277. Auch die häufiger vorkommenden vierzehnzeiligen Strophen sind, so weit sie uns bekannt geworden sind, in der Regel mit einer Schweifreimstrophe zusammengesetzt, so z. B. eine nach dem Schema $ababcaca_5aa_2b_3cc_2b_3$ gebaute, bei Browne (Poets IV, 276) vorkommende Strophe, ferner eine öfters von R. Burns, z. B. in seiner *Epistle to Davie* (S. 57) gebrauchte, der Formel $aa_4b_3cc_4b_3d_4e_3d_4e_3f{-}_2g_3h{-}_2g_3$ entsprechende Strophe:

While winds frae aff Ben-Lomond blaw,
And bar the doors wi' driving snaw,
And hing us owre the ingle,
I set me down, to pass the time,
And spin a verse or twa o rhyme,
In hamely, westlin jingle.
While frosty winds blaw in the drift,
Ben to the chimla lug,
I grudge a wee the Great-folk's gift,
That live sae bien an' snug:
I tent less, and want less
Their roomy fire-side;
But hanker and canker,
To see their cursèd pride.

Eine verwandte, dem Schema $a_4b{-}_3a_4b{-}_3c_4d{-}_3c_4d{-}_3EE_2F{-}_3GG_2F{-}_3$ entsprechende Strophe begegnet bei Th. Moore (I, 179). In anderen Strophen dieses Dichters bildet die Schweifreimstrophe den nach früher (§ 275) erwähnter Art von zwei

Stollen umschlossenen Abgesang, so in dem Gedicht *Nay, tell me not, dear* (II, 147), gebaut nach der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccdcedFGFG}}{\text{4 24 24 4}}$. Eine andere, in *Oft, in the stilly night* (II, 267) begegnende Strophe entspricht der folgenden Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{AB-AB-ccdeedAB-AB-}}{\text{3 23 23 3}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{fg-fg-hhikkiAB-AB-}}{\text{3 23 23 3}}$.

Betreffs sonstiger Formen vgl. Metrik II, § 448, und für solche, in denen zwei Schweifreimstrophen die umschließenden Stollen bilden, entsprechend u. a. der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aab-CCb-d-d-eef-}}{\text{2 3 2 3 3 2 3}}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{CCf-}}{\text{2 3}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ggh-iih-k-k-llm-CCm-}}{\text{2 3 2 3 3 2 3 2 3}}$ ib. § 449.

§ 278. Einige noch umfangreichere Strophen, die übrigens selten begegnen, sind gleichfalls mit Schweifreimstrophen zusammengesetzt; so zunächst ein paar fünfzehnzeilige Strophen, entsprechend den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabccbddeffegGG}}{\text{23 23 23 23 34}}$ bei Th. Moore, *Song and Trio* (II, 359) und $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-a-b-b-cd-d-e-e-cf-f-g-g-c}}{\text{21 21 21}}$ bei Shelley, *The Fugitives* (III, 55) sowie $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a-a-a-bc-c-c-bd-d-d-ef-f-e}}{\text{24}}$ bei Swinburne, *Four Songs in four Seasons* (*Poems* II, 163—176).

Zwei sechzehnzeilige Strophen, die eine entsprechend dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aab-ccb-dedeffg-hhg-}}{\text{2 3 2 3 2 2 3 2 3}}$, die andere dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aab-ccb-dde-ffe-G-HHG-}}{\text{2 3 2 3 2 3 2 3 4 2 3}}$ begegnen bei Th. Moore (III, 70 und II, 151).

Eine siebzehnzeilige, der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabaabccbccbdedde}}{\text{43 43 43 4343 4 3}}$ entsprechende Strophe liegt vor in dem von Böddeker, mitgetheilten mittelenglischen Gedicht, Geistl. Lieder III, mit zwei sechszeiligen, gewöhnlichen Schweifreimstrophen als Stollen und einer verkürzten als Abgesang.

In achtzehnzeiligen, der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabccbddbeebffgggf}}{\text{43 43 43 43 2}}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aab}}{\text{42}}$ etc. bei vielleicht richtigerer Annahme zweihebiger Schweifreimverse, entsprechenden Strophen ist das mittelenglische Gedicht bei Böddeker, Polit. Lieder IV, abgefasst (vgl. Metrik I, p. 411), in einfacheren, aus drei gleichen Schweifreimstrophen bestehenden Strophen, entsprechend der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabccbddbeebffghhg}}{\text{23 23 23 23 23 23}}$, ist das Gedicht *The Nut-Browne Mayd* (Percy's Rel. II, I, 6) geschrieben (vgl. Metrik I, S. 367, II, S. 715).

Verwandte Formen begegnen bei Shelley in dem Gedicht *Arethusa* (I, 374) und bei Th. Moore in *Wreath the Bowl* (II, 197), vgl. Metrik, § 453.

Eine 20zeilige, der Formel $ab - acdb - dcee_3f_4gg_3f_4hh_3i_4k \cdot k_3 - i_4$ entsprechende Strophe endlich liegt vor in *The King of France's Daughter* (Percy, Rel. III, II, 17), vgl. Metrik II, § 454.

B. Neuenglische unter dem Einfluss der Renaissance oder später entstandene Strophen und Dichtungsarten fester Form.

KAPITEL 1.

Drei- und mehrtheilige aus lauter ungleichen Gliedern bestehende Strophen.

§ 279. Vorbemerkung. Zu Beginn der neuenglischen Epoche wurde die englische Dichtkunst von der italienischen Poesie stark beeinflusst, und unter den verschiedenen strophischen Gebilden derselben wurden namentlich das Sonett und die Canzone für die weitere Entwicklung der englischen Metrik von Bedeutung. Abgesehen von den später zu betrachtenden directen Nachbildungen jener Dichtungsformen wurde nämlich durch das italienische Sonett die früher in der englischen Poesie nur selten vorkommende umschließende Reimstellung in derselben beliebt, und durch die Canzone mit ihrer wechselvollen Bindung einer meist längeren Reihe ungleichmetrischer (gewöhnlich elf- und siebensilbiger) Verse kamen in der englischen Dichtkunst ähnliche, frei gebaute, in der Regel aus entsprechend langen, also drei- und fünftaktigen Versen bestehende ungleichmetrische Strophen in Gebrauch.

Daneben aber machen die Regeln der aus mittelenglischer Zeit überlieferten, strenger gegliederten Strophenformen auch auf diese freieren, neuenglischen Strophenarten ihren Einfluss geltend, so dass die Bauart derselben oftmals an jene erinnert, indem nämlich zwei benachbarte Theile, sei es durch Reimstellung, sei es durch Versbeschaffenheit oder durch beides zugleich, einander näher verwandt sind, nur dass das alte Gesetz der Gleichheit der beiden Stollen, respective Wenden nicht ganz genau beobachtet worden ist.

Daraus erklärt es sich, dass manche Strophen, namentlich die kürzeren, einen den alten dreitheiligen Strophen

ähnlichen, andere, hauptsächlich diejenigen längeren Umfangs, oft einen vier- oder gar mehrtheiligen Bau haben.

Unter den ersteren sind namentlich diejenigen von Interesse, welche im Aufgesang oder im Abgesang umschließende Reimstellung haben. Obwohl die dadurch bewirkte Umstellung der Reimordnung in den beiden Stollen oder Wenden bei den Nordfranzosen und Provenzalen, den Lehrmeistern der mittelenglischen Dichter, sehr oft vorkam[1]), so ist sie doch bei diesen fast niemals anzutreffen und offenbar erst durch den Einfluss des italienischen Sonetts in der neuenglischen Verskunst populär geworden.

Analog den gleichmetrischen Strophen, respective Strophentheilen, kommt dieses Verhältniss auch bei den ungleichmetrischen vor, so dass also neben Aufgesängen nach der Formel $\begin{smallmatrix}a&b&b&a\\&&&4\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}a&b&b&a\\&&&5\end{smallmatrix}$ auch solche nach den Formeln $\begin{smallmatrix}a&b&b&a\\4&&3&4\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&b&b&a\\5&4&4&5\end{smallmatrix}$ und ähnliche anzutreffen sind. Ja, von der Reimstellung wird diese Anordnung dann auch auf die Versarten übertragen, so dass beispielsweise einer Strophe mit umschließender Reimstellung und längeren Versen, welche die kürzeren einschließen, wie es bei den zuletzt erwähnten der Fall ist, eine Strophe mit kreuzweiser Reimstellung nach der Formel $\begin{smallmatrix}a&b&a&b\\5&4&4&5\end{smallmatrix}$ — bei der nur die längeren Verse die kürzeren umschließen (oder umgekehrt $\begin{smallmatrix}a&b&a&b\\4&5&5&4\end{smallmatrix}$), so dass hier also ebenfalls die Stollen einander nicht gleich, sondern nur ähnlich sind — verwandt ist.

§ 280. Sechszeilige Strophen dieser Art mit gleichmetrischem Aufgesange oder völlig gleichmetrische kommen öfters vor, so u. a. eine der Formel $\begin{smallmatrix}a&b&b&a&c&c\\&&&&&4\end{smallmatrix}$ entsprechende bei John Scott, *Ode* XIX (*Poets* XI, 757):

Pastoral, and elegy, and ode!
Who hopes, by these, applause to gain,
Believe me, friend, may hope in vain —
These classic things are not the mode;
Our taste polite, so much refin'd,
Demands a strain of different kind.

Sonstige verwandte, den Formeln $\begin{smallmatrix}a&b&b&a&a&b\\&&&&&4\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&b&b&a&c&c\\&&&&&5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&b&b&a&c&c\\&&&&3&5\end{smallmatrix}$ (Milton, *Psalm* IV) $\begin{smallmatrix}a&b&b&a&c&c\\&&&5&4&5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}a&b&b&a&c&c\\&&&&5&3\end{smallmatrix}$ entsprechende Strophen sind Metrik II, § 456 durch Beispiele belegt worden.

[1]) Vgl. Karl Bartsch, Der Strophenbau in der deutschen Lyrik (Germania II, S. 290).

Andere Strophen dieser Art haben ungleichmetrischen Auf- und Abgesang, so u. a. eine nach dem Schema $\overset{abbacc}{5\ \ 4543}$ gebaute, in welcher Cowley's Gedicht *Upon the shortness of Man's Life* geschrieben ist (*Poets* V, 227):

Mark that swift arrow, how it cuts the air,
How it outruns thy following eye!
Use all persuasions now, and try
If thou canst call it back, or stay it there.
That way it went, but thou shalt find
No track is left behind.

Verwandte, auch bei den neueren Dichtern, z. B. Fel. Hemans, D. G. Rossetti, Eliz. Barr.-Browning, vorkommende Strophen entsprechen den Formeln $\overset{abbacc}{5\ 4545}$, $\overset{abbacc}{3\ \ 53\ \ 5}$, $\overset{abbacc}{5\ \ 3453}$, $\overset{abbaba}{345453}$, $\overset{abbacc}{\ 343\ \ 4}$ u. a. (Beispiele s. Metrik II, § 458.)

Noch häufiger begegnen Strophen aus drei unter einander völlig ungleichen Gliedern, bei paralleler, kreuzweiser oder kreuzweiser und paralleler Reimstellung der Verse, zusammengesetzt, und zwar sowohl bei älteren Dichtern, wie Cowley, Herbert u. A., als auch bei den neueren, wie Southey, Wordsworth, Shelley, den Brownings, Swinburne u. a. So findet sich eine der Formel $\overset{aabbcc}{3\ \ \ 2\ 4}$ entsprechende Strophe in einem Liede Suckling's (*Poets* III, 730):

If when Don Cupid's dart
Doth wound a heart,
We hide our grief
And shun relief;
The smart increaseth on that score;
For wounds unsearcht but rankle more.

Von anderen, verwandten, nach den Formeln $\overset{aabbcc}{\ 5\ 4\ 3}$, $\overset{aabbcc}{\ 4\ \ \ 35}$, $\overset{aabbcc}{53\ \ \ 45}$, $\overset{aabbcc}{2\ \ \ \ 41}$ u. s. w. gebauten Strophen sind Metrik II, § 459, Beispiele citiert worden.

In großer Mannichfaltigkeit begegnen Strophen mit combinierter, gekreuzter und paralleler Reimstellung, so u. a. eine aus längeren, nach dem Schema $\overset{ababcc}{\ \ 56\ \ 5}$ gebauten Versen bei Shelley, *A Summer-Evening Churchyard* (I, 160):

The wind has swept from the wide atmosphere
Each vapour that obscured the sunset's ray;
And pallid evening twines its beaming hair
In duskier braids around the languid eyes of day:

Silence and twilight, unbeloved of men,
Creep hand in hand from yond obscurest glen.

Zahlreiche Strophen ähnlicher Art, entsprechend Formeln wie ${}^{aabcbc}_{4\;243}$, ${}^{ababcc}_{43\;\;4}$, ${}^{ababcc}_{35\;454}$, ${}^{ababcc}_{5\;\;4}$, ${}^{aabcbc}_{5\;\;45}$, ${}^{ab-aab-a}_{4\;2\;4\;\;4}$, ${}^{ababcc}_{53\;\;53}$, ${}^{abccab}_{43}$, sind Metrik II, §§ 460—463 durch Beispiele belegt worden.

Auch solche aus kürzeren Versen kommen, wenn auch seltener, vor, z. B. eine der Formel ${}^{ababcc}_{2\;43}$ entsprechende Strophe aus jambisch-anapästischen Versen bei R. Browning in *On the Cliff* (VI, 48):

I leaned on the turf,
I looked at a rock
Left dry by the surf;
For the turf, to call it grass were to mock;
Dead to the roots, so deep was done
The work of the summer sun.

Andere nach den Formeln ${}^{ababCD}_{4142\;2}$, ${}^{abaccb}_{43\;2}$ gebaute Strophen finden sich ebenda, § 464, citiert.

§ 281. Unter den siebenzeiligen Strophen sind zunächst sowohl bei den Älteren, wie Ph. Fletcher, S. Daniel u. A., als auch bei den Neueren, wie Eliz. Barr. Browning, Rob. Browning, D. G. Rosetti, Swinburne, völlig gleichmetrische nicht selten zu finden. So begegnet eine nach der Formel ${}^{abbabba}_{5}$ gebaute bei S. Daniel in seiner *Epistle to the Angel Spirit of the most excellent Sir Philip Sidney* (Poets III, 228):

To thee, pure spir't, to thee alone addrest
Is this joint work, by double int'rest thine:
Thine by thine own, and what is done of mine
Inspir'd by thee, thy secret pow'r imprest:
My muse with thine itself dar'd to combine,
As mortal staff with that which is divine:
Let thy fair beams give lustre to the rest.

Beispiele für andere, den Formeln ${}^{abbaccc}_{4}$, ${}^{abbabba}_{4}$, ${}^{abbaacc}_{3}$, ${}^{abbaacc}_{5}$, ${}^{abbacca}_{5}$, ${}^{abccddd}_{4}$ entsprechende Strophen s. Metrik II, § 465.

Ungleichmetrische Strophen mit der Reimstellung *abba* im Aufgesange begegnen nur vereinzelt, so eine nach dem Schema ${}^{abbabcc}_{42\;4}$ gebaute bei Milton in *Arcades, Song* I,

eine andere, der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{abbacca}{3\ \ 53\ \ \ 5}$ entsprechende, bei Fel. Hemans, *The Festal Hour* (III, 247), vgl. Metrik II, § 466.

Öfters kommen völlig ungleichmetrische Strophen mit paralleler Reimstellung vor, namentlich bei älteren Dichtern, wie Wyatt, Suckling, Cowley; eine Strophe des letzteren in *The Thief* (Poets V, 263) entspricht dem Schema $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbccc}{5\ \ \ \ \ \ 45}$.

What do I seek, alas! or why do I
Attempt in vain from thee to fly?
For making thee my deity,
I give thee then ubiquity,
My pains resemble hell in this,
The Divine Presence there, too, is,
But to torment men, not to give them bliss.

Andere verwandte Strophen sind nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbaaB}{3\ 2\ 34}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbccx}{4\ \ 3\ 43}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aabbccc}{4\ 5\ \ 45}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{aaabbcc}{5\ \ \ \ 4\ 5}$ und ähnlichen gebaut, wofür Metrik II, § 467, Beispiele zu finden sind.

Noch zahlreicher sind Strophen mit theilweise oder durchgehends gekreuzter Reimstellung, so z. B. eine der *Rhyme-Royal*-Strophe in der Reimstellung nachgebildete Strophe von der Form $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababbcc}{3\ \ \ 53\ 5}$, die vorkommt bei Fel. Hemans in dem Gedicht *Elysium* (III, 236):

Fair wert thou in the dreams
Of elder time, thou land of glorious flowers
And summer winds and low-toned silvery streams,
Dim with the shadows of thy laurel bowers,
Where, as they pass'd, bright hours
Left no faint sense of parting, such as clings
To earthly love, and joy in loveliest things!

Sonstige hierher gehörige Strophen entsprechen den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababccc}{4\ 54345}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababccc}{3\ 42\ \ 5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababccc}{5\ 454\ 5}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{abccbaa}{5\ \ \ \ \ 45}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababbab}{43543}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{ababccc}{34324}$, wofür Beispiele aus älteren Dichtern, wie Donne, Carew, Cowley, und neueren, wie Longfellow, D. G. Rosseti, Metrik II, § 468, beigebracht worden sind.

Einige andere Strophenformen erinnern in Reimstellung und Bau an gewisse verkürzte Formen der Schweifreimstrophe, so u. a. eine bei Fel. Hemans in *A Parting Song* (VI, 189) begegnende, entsprechend der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{ABccddB}{43\ \ \ \ 42}$:

When will ye think of me, my friends?
When will ye think of me? —

When the last red light, the farewell of day,
From the rock and the river is passing away —
When the air with a deep'ning hush is fraught
And the heart grows burden'd with tender thought —
Then let it be.

Ähnliche Strophen von der Gestalt $\mathrm{abaabaa}_{4\ 3\ 43}$, $\mathrm{abaabcc}_{43\ 43\ 47}$ $\mathrm{aababaa}_{5\ 2}$ sind Metrik II, § 469 citiert worden.

§ 282. Unter den achtzeiligen Strophen sind einige selten vorkommende noch näher mit der Schweifreimstrophe verwandt, deren Reimschema in beiden, allerdings betreffs der Verse ungleichen, Gliedern vollständig vorhanden ist, wozu dann noch ein dritter Theil als Abgesang hinzukommt.

Strophen dieser Art, die namentlich bei Cowley begegnen, entsprechen den Formeln $\mathrm{aabccbdd}_{53\ 43\ 4}$, $\mathrm{aabccbdd}_{54455445}$, $\mathrm{aabccbdd}_{5\ 4\ 5}$, $\mathrm{aabccbdd}_{54\ 545}$ (vgl. Metrik II, § 470). Getrennt stehen die beiden Halbstrophen in einer der Formel $\mathrm{aabccddb}_{45\ 43}$ entsprechenden Strophe, die sich bei Wordsworth findet in *The Pilgrim's Dream* (VI, 153):

A Pilgrim, when the summer day
Had closed upon his weary way,
A lodging begged beneath a castle's roof;
But him the haughty Warder spurned;
And from the gate the Pilgrim turned,
To seek such covert as the field
Or heath-besprinkled copse might yield,
Or lofty wood, shower-proof.

In anderen Strophen, gebaut nach den Formeln $\mathrm{ababcccb}_{42\ 42}$, $\mathrm{a{-}ba{-}bc{-}c{-}c{-}b}_{43\ 42}$, $\mathrm{abaccddb}_{424\ 2\ 42}$, $\mathrm{aB{-}aaC{-}DD}_{4\ 2\ 4\ 234}$, lässt sich nur die Halbstrophe einer Schweifreimstrophe erkennen (vgl. Metrik II, 475).

Manchmal ist ein ungleicher Theil zwischen zwei verwandte Theile eingeschoben, so u. a. in einer nach dem Schema $\mathrm{aabcbcdd}_{45}$ gebauten Strophe bei Byron, *Translation from Horace* (S. 80):

The man of firm and noble soul
No factious clamours can control:
No threat'ning tyrant's dark'ning brow
Can swerve him from his just intent:

Gales the warring waves which plough,
By Auster on the billows spent,
To curb the Adriatic main,
Would awe his fix'd determined mind in vain.

Betreffs sonstiger Strophen dieser Art, entsprechend den Formeln $^{aa.bbcc.d-d-}_{5\ 3\ 4}$, $^{aaa.bb.ccc}_{534\ 4\ 45}$, $^{abb.aa.ccc}_{53\ 4\ 5}$, $^{aa.bcbc.dd}_{3\ 5}$, $^{aa.bc-c-.ddb.}_{4\ 4\ 2\ 24}$, $^{aa.bb.cccc}_{52\ 5\ 52}$, sämmtlich bei älteren Dichtern, wie Donne, Drayton, Cowley vorkommend, finden sich Beispiele Metrik II, § 471 citiert.

§ 283. Mehr viertheilige Gliederung haben öfters Strophen mit vier Reimen, namentlich bei paralleler und gekreuzter Reimstellung, so z. B. eine nach dem Schema $^{aabbccdd}_{54\ 5\ 4\ 5}$ gebaute Strophe bei Donne, *The Damp* (Poets IV, 37):

When I am dead, and doctors know not why,
And my friends' curiosity
Will have me cut up, to survey each part,
And they shall find your picture in mine heart;
You think a sudden Damp of love
Will through all their senses move,
And work on them as me, and so prefer
Your murder to the name of massacre.

Verschiedene, nach ähnlichen Formeln, wie $^{aabbcdcd}_{5\ 3\ 5324}$, $^{aabbccdd}_{5\ 2\ 5245}$, $^{aabbccdd}_{53\ 5\ 4\ 5}$, $^{ababccdd}_{45\ 4\ 5}$, $^{aabbcdcd}_{5\ 45}$' $^{ababcdcd}_{4543\ 424}$ gebaute Strophen finden sich Metrik II, § 472 citiert.

Andere Strophen dieser Art, die bei den älteren Dichtern, wie Donne, Cowley, Dryden, aber auch bei neueren, wie Southey, R. Browning, Rossetti, begegnen, haben in der einen Strophenhälfte umschließende Reimstellung und theilweise eher dreitheilige Gliederung, z. B. eine Strophe nach dem Schema $^{Abbacdcd}_{43}$, bei D. G. Rossetti in *A Little While* (I, 245):

A little while a little love
The hour yet bears for thee and me
Who have not drawn the veil to see,
If still our heaven be lit above.
Thou merely, at the day's last sigh,
Hast felt thy soul prolong the tone;
And I have heard the night-wind cry
And deemed its speech mine own.

Sonstige Strophen dieser Art, entsprechend den Formeln $\underset{545\ 45}{\text{aabbcddc}}$, $\underset{5\ 45\ 4\ 5}{\text{abbaccdd}}$, $\underset{4\ 2\ 4\ 23}{\text{abbacddc}}$, $\underset{53\ 53\ 53}{\text{ababcddc}}$ etc., finden sich Metrik II, § 474 durch Beispiele belegt, während Strophen von der Bauart $\underset{4242}{\text{a-bca-cBdD}}$, $\underset{2\ \ 4}{\text{abc-ddabc-}}$ nur vereinzelt vorkommen (vgl. Metrik II, § 476).

§ 284. Die wichtigste unter den neuenglischen achtzeiligen Strophen ist aber eine gleichmetrische, nach fremdem Muster, nämlich nach der italienischen *ottava rima,* aus elfsilbigen, beziehungsweise fünftaktigen Versen gebaute Strophe, welche die Reimstellung *abababcc* hat. Diese in der italienischen Poesie sehr beliebte Strophe wurde von Wyatt und Surrey in die englische Dichtung eingeführt; bei dem letzteren kommt sie als einzige Strophe eines *To his Mistress* (S. 32) betitelten Gedichtes vor:

If he that erst the form so lively drew
Of Venus' face, triumph'd in painter's art;
Thy Father then what glory did ensue,
By whose pencil a Goddess made thou art,
Touched with flame that figure made some rue,
And with her love surprised many a heart.
There lack't yet that should cure their hot desire:
Thou canst inflame and quench the kindled fire.

Wyatt, Sidney, Spenser gebrauchten diese Strophe öfters. Drayton und Daniel schrieben in derselben ihre umfangreichen epischen Dichtungen. Unter den neueren Dichtern wurde sie von Byron *(Beppo, Don Juan),* Shelley, Keats, Wordsworth, Longfellow u. A. bevorzugt (vgl. Metrik II, § 579).

§ 285. Neunzeilige Strophen sind zum Theil wieder mit combinierter, paralleler, kreuzweiser oder umschließender Reimstellung, wie z. B. nach den Formeln $\underset{4}{\text{aabcbcddd}}$, $\underset{5\ 45545\ 5}{\text{ababbccdd}}$ *(Rhyme-Royal* + Reimpaar), $\underset{5\ 43\ 5}{\text{abbacccdd}}$, $\underset{4\ 5454\ 5}{\text{aabbccddd}}$, $\underset{4\ 343\ 41}{\text{abacbdbcD}}$ u. a. (Beispiele s. Metrik II, §§ 477, 479), gebaut oder beruhen bei neueren Dichtern mit Vorliebe auf dem Princip der Zusammensetzung aus oder mit modificierten Schweifreimstrophentheilen, so z. B. folgende, der Formel $\underset{34\ 3\ 23\ 3}{\text{a-ba-bccda-d}}$ entsprechende Strophe eines Liedes von Th. Moore (III, 106):

Love thee, dearest? love thee?
Yes, by yonder star I swear,

Which thro' tears above thee
Shines so sadly fair;
Though often dim,
With tears, like him,
Like him my truth will shine,
And — love thee, dearest? love thee?
Yes, till death I'm thine.

Sonstige, bei demselben Dichter oder anderen vorkommende Strophen sind nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aababcccd}}{\text{4 3}}$ (Burns, S. 216), $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ab - aab - cddc}}{\text{4 3 4 3}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabcbcddc}}{\text{4242 42}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abaac - c - d - d - b}}{\text{43 4 3 2 3}}$ u. s. w. gebaut (s. Metrik II, § 478).

§ 286. Auch die zehnzeiligen Strophen beruhen meist auf einer Combination alter strophischer Systeme. So tritt beispielsweise in dem bekannten Campbell'schen Gedicht *Ye Mariners of England* (S. 71) der *Poulter's-Measure*-Rhythmus zu Tage, entsprechend der Formel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{a - bcd . ef . eFGF}}{\text{343 43 2343}}$:

Ye Mariners of England!
That guard our native seas;
Whose flag has braved, a thousand years,
The battle and the breeze!
Your glorious standard launch again
To match another foe!
And sweep through the deep,
While the stormy winds do blow;
While the battle rages loud and long,
And the stormy winds do blow.

Einige bei älteren Dichtern, wie Spenser und Sidney, vorkommende Strophen dieser Gruppen sind nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababbccdbd}}{\text{6 5 4252}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aab - cb - cD - D - EE}}{\text{52 3}}$ etc. gebaut. Im Übrigen lieben die älteren Dichter, wie Donne, Cowley, Suckling einfache Reimstellungen, wie zum Beispiel nach den Formeln $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabb . ccc . ddd}}{\text{3 5 4 5}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbccddee}}{\text{4 5 4 5}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aaabbcddee}}{\text{5 2 3 5}}$ u. a., die neueren, wie Th. Moore, Wordsworth, Swinburne, etwas compliciertere, zum Beispiel $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ab - b - aac - c - dad}}{\text{4 2 4 2 4}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababccdede}}{\text{43 5 343}}$. $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{abbacddedd}}{\text{43 43}}$ u. s. w. (Beispiele s. Metrik II, §§ 480, 481.)

§ 287. Elfzeilige Strophen begegnen nicht häufig, und zwar bei den älteren Dichtern meist nach einfachen Formeln, wie $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{ababcdcdeee}}{\text{4 5 4 54}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcdcdeee}}{\text{5 454343 45}}$, $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{aabbcddceee}}{\text{4353 5}}$ etc. gebaut, während neuere, wie Th. Moore, Wordsworth, R. Browning,

zwar auch altbekannte Reim- und Verssysteme, aber in etwas complicierterer Anordnung bevorzugen, z. B. nach den Formeln $^{\text{a-bc-dda-bc-eee}}_{\text{2 4}}$, $^{\text{abcbdeffegg}}_{\text{43 43 4}}$, $^{\text{ababcdcdeee}}_{\text{43 4343234}}$, diese letztere in einem Liede von Th. Moore (III, 104):

How happy, once, tho' wing'd with sighs,
My moments flew along,
While looking on those smiling eyes,
And list'ning to thy magic song!
But vanish'd now, like summer dreams,
Those moments smile no more;
For me that eye no longer beams,
That song for me is o'er.
Mine the cold brow,
That speaks thy alter'd vow,
While others feel thy sunshine now.

§ 288. In größerer Menge, wohl wegen der Symmetrie in der durch drei theilbaren Zeilenzahl, begegnen zwölfzeilige Strophen, z. B. nach den Formeln $^{\text{aabbacddccee}}_{\text{53 535 45 5}}$, $^{\text{aab-b-ccddeffe}}_{\text{4 3232 313}}$, $^{\text{abbac-d-d-c-e-e-f-f-}}_{\text{4213 4 3 4 2 3}}$ (*bob-verse*-Strophen), $^{\text{abc-c-abddeffe}}_{\text{4 243 4245}}$ u. s. w. bei älteren Dichtern, wie Donne, Browne, Dryden u. a. und ähnlichen, zum Theil aber klarer gegliederten Formeln, z. B. $^{\text{abbaaccbddee}}_{\text{56 45 45}}$, $^{\text{a-ba-bccdde-fe-f}}_{\text{3 4 3 3 2}}$, $^{\text{aabccbbaDE-FE-}}_{\text{42 4142 4}}$ bei neueren Dichtern, die zuletzt genannte schweifreimstrophenartige bei Tennyson (S. 12):

A spirit haunts the year's last hours
Dwelling amid these yellowing bowers:
To himself he talks;
For at eventide, listening earnestly,
At his work you may hear him sob and sigh
In the walks;
Earthward he boweth the heavy stalks
Of the mouldering flowers:
Heavily hangs the broad sunflower
Over its grave i' the earth so chilly;
Heavily hangs the hollyhock,
Heavily hangs the tiger-lily.

Zahlreiche andere Beispiele sind citiert in Metrik II, §§ 484—486, sowie vereinzelt vorkommende Strophen von noch größerem Umfange, die hier unerwähnt bleiben können, daselbst §§ 487—490 mitgetheilt oder beschrieben sind.

KAPITEL 2.

Die Spenserstanze und ihre Nachbildungen.

§ 289. Eine der wichtigsten neuenglischen Strophen ist die nach ihrem Erfinder benannte Spenserstanze, die aber ähnlich und in noch höherem Grade, wie die im letzten Kapitel betrachteten Strophenarten, auf einer älteren Strophenform beruht. Denn sie ist nicht etwa, wie dies öfters behauptet wurde und wird, aus der italienischen *ottava rima* (vgl. § 284) hervorgegangen, sondern sie ist, wie schon Guest (II, 389) richtig bemerkt hat, nichts anderes als die einer bekannten altfranzösischen Balladenstrophe (s. § 261) nachgebildete mittelenglische, achtzeilige, häufig gebrauchte Strophe aus fünftaktigen Versen, reimend *ababbcbc*, an welche der Dichter noch einen mit dem letzten Verse *c* reimenden neunten, sechstaktigen Vers anschloss, offenbar in der Absicht, der Strophe einen deutlich sich vernehmbar machenden, feierlichen und zugleich schwungvollen Abschluss zu geben.

Als Beispiele setzen wir die erste Strophe des ersten Gesanges der *Faerye Queene* hierher, worin diese Strophenform zuerst zur Anwendung kam:

A gentle Knight was pricking on the plaine,
Ycladd in mightie armes and silver shielde,
Wherein old dints of deepe woundes did remaine,
The cruell markes of many a bloody fielde;
Yet armes till that time did he never wield.
His angry steede did chide his foming bitt,
As much disdayning to the curbe to yield:
Full jolly knight he seemd, and faire did sitt,
As one for knightly giusts and fierce encounters fitt.

Die Beliebtheit dieser wohllautenden Strophe wird einmal durch die häufige Verwendung derselben von Seiten späterer hervorragender Dichter, wie Thomson, *The Castle of Indolence,* Shenstone, *The School-Mistress,* R. Burns, *The Cotter's Saturday Night,* Byron's *Child Harold's Pilgrimage,* Shelley, *Laon and Cynthia* etc. etc., sondern namentlich auch durch die zahlreichen Nachbildungen und Analogiebildungen, welche sie hervorrief, bezeugt.

§ 290. Die Nachbildungen haben sämmtlich einen aus fünftaktigen Versen bestehenden, von zwei bis zu zehn

Zeilen umfassenden Strophenkörper und den sechstaktigen (selten siebentaktigen) Schlussvers mit einander gemein.

John Donne, Phineas Fletcher und Giles Fletcher waren, wie es scheint, die Erfinder solcher Strophen, von denen die kürzesten, aus drei und vier, den Formeln $^{aaa}_{56}$ und $^{abab}_{56}$ entsprechenden Versen bestehenden Beispiele indess von Rochester, *Upon Nothing* (Poets VI, 413) und Cowper (S. 406) herrühren, während eine fünfzeilige, nach der Formel $^{ababb}_{56}$ gebaute Strophe bei Ph. Fletcher, *Eclogue* II, vorkommt.

Häufig ist die beliebte sechszeilige, nach der Formel $^{ababcc}_{5}$ gebaute Strophe (vgl. S. 326/7) durch Verlängerung des letzten Verses um einen Takt zu einer Spenserstanze $^{ababcc}_{56}$ umgeformt worden, so von Dodsley, *On the Death of Mr. Pope* (Poets XI, 103), Southey, *The Chapel Bell* (II, 143) u. A. (vgl. Metrik II, § 493).

Zu einer siebenzeiligen, der Formel $^{ababccc}_{56}$ entsprechenden Strophe wurde sie von Donne, *The Good Morrow* (*Poets* IV, 24) durch Hinzufügung eines siebenten, mit den beiden vorhergehenden reimenden Verses umgestaltet.

Schöner ist die Umbildung der siebenzeiligen *Rhyme-Royal*-Strophe $^{ababbcc}_{5}$ (vgl. § 260) zur Spenserstanze $^{ababbcc}_{56}$, die bei Milton, *On the Death of a Fair Infant*, vorkommt.

Durch Hinzufügung eines neuen, mit dem letzten Verspaare reimenden Verses wird jene Strophe zu einer achtzeiligen $^{ababbccc}_{56}$, die von Giles Fletcher zu seinem längeren Gedicht *Christ's Victory and Triumph* verwendet wurde, während — abgesehen von selteneren Formen (vgl. Metrik II, § 495) — Ph. Fletcher die *ottava rima* $^{abababcc}_{5}$ zu der Spenserstanze $^{abababcc}_{56}$ umformte und die nämliche Strophe durch Hinzufügung eines Verses zu einer neunzeiligen $^{abababccc}_{56}$ erweiterte. Andere neunzeilige, zum Theil bei neueren Dichtern, wie F. Hemans, Shelley, Wordsworth, vorkommende Spenserstanzen entsprechen den Formeln $^{abaabbccc}_{56}$, $^{ababcdcdd}_{56}$, $^{ababccbdd}_{56}$, $^{aabbccddd}_{56}$ (vgl. die Beispiele Metrik II, § 496).

Eine zehnzeilige, der Formel $^{ababcdcdee}_{56}$ entsprechende, von Prior für seine Ode an die Königin (*Poets* VII, 440) erfundene, vermeintlich verbesserte, in Wirklichkeit

aber nur vereinfachte Modification der alten Spenserstanze möge durch folgende Strophe veranschaulicht werden:

When great Augustus govern'd ancient Rome,
And sent his conquering bands to foreign wars:
Abroad when dreaded, and belov'd at home,
He saw his fame increasing with his years:
Horace, great bard! (so fate ordain'd) arose,
And, bold as were his countrymen in fight,
Snatch'd their fair actions from degrading prose,
And set their battles in eternal light:
High as their trumpets' tune his lyre he strung,
And with his prince's arms he moraliz'd his song.

Diese Strophe ist später noch öfters benutzt worden, so u. a. auch von Chatterton, der aber selbst eine der alten Spenserstanze ähnlichere Nachbildung von der Form ababbabacc_{56} erfand. Andere zehnzeilige Strophen entsprechen den Formeln ababbcdcdd_{56}, abbacddcee_{56}, ababccdeed_{56} (Beispiele s. Metrik II, § 497).

Eine elfzeilige, dem Schema ababcdcdcdd_{56} entsprechende Strophe begegnet bei Wordsworth in *The Cuckoo-Clock* (VIII, 161).

§ 291. Unter den Analogiebildungen zur Spenserstanze, die meistens auch von den oben erwähnten Nachbildnern derselben erfunden worden sind, haben wir zwei Gruppen zu sondern, nämlich erstens solche Strophen, in denen der eigentliche Strophenkörper aus viertaktigen, selten dreitaktigen Versen besteht, an welche sich dann ein sechstaktiger Schlussvers entweder direct oder mittelst eines vorhergehenden fünftaktigen Verses anschließt, und zweitens solche, in denen der eigentliche Strophenkörper ungleichmetrischer Art ist, während der Schlussvers ein sechstaktiger oder auch öfters ein siebentaktiger Vers ist.

Die Strophen der ersten Gruppe haben einen Umfang von vier bis zu zehn Zeilen und sind nach folgenden Formeln gebaut: vierzeilige: abcb_{46} (Wordsworth); fünfzeilige: ababb_{36} (Shelley); sechszeilige: abaabb_{36} (Ben Jonson), ababcc_{456} (Wordsworth, Coleridge), $\text{aabccb}_{35\,36}$ (R. Browning); siebenzeilige: a-bba-ccc_{47} (Eliz. Barr.-Browning); achtzeilige: ababccdd_{46} (Gray, Wordsworth), aabbccdd_{46} (John Scott), aabbccdd_{456}

(Coleridge); neunzeilige: $ababcdc_4d_5c_6$ und $ababccdd_4d_6$ (Akenside), $ababbcbc_4c_6$ (Shelley, *Stanzas written in Dejection,* I, 370); zehnzeilige: $ababcdcd_4e_5e_6$ (Withehead). Die neunzeilige, der eigentlichen Spenserstanze analog gebaute, dem Shelley'schen Gedichte entnommene, diene hier als Beispiel:

I see the Deep's untrampled floor
With green and purple seaweeds strown;
I see the waves upon the shore,
Like light dissolved in star-showers, thrown:
I sit upon the sands alone,
The lightning of the noon-tide ocean
Is flashing round me, and a tone
Arises from its measured motion,
How sweet! did any heart now share in my emotion.

Beispiele für die übrigen Strophen s. Metrik II, §§ 499 bis 503.

§ 292. Größere Mannichfaltigkeit zeigen die der zweiten Gruppe unterzuordnenden Strophen, die einen Umfang von 4 bis zu 16 Zeilen haben und meistens bei den Dichtern des XVI.—XVIII. (Donne, Ben Jonson, Cowley, Rowe, Akenside u. A.), selten bei denen des XIX. Jahrhunderts vorkommen. Vierzeilige: $a_5ab_4b_6$ (Poets V, 236), $aa_4b_5b_6$ (ib. XI, 1207); fünfzeilige: $a_5ab_3b_4a_6$ (ib. V, 281), $aba_5b_4b_6$ (ib. IX, 312) etc.; sechszeilige: $a_4b_5a_4bc_5c_6$ (ib. XI, 130), $a_4b_3a_4b_3c_5c_6$ (ib. X, 722), $aa_4b_3cc_4b_6$ (ib. XI, 1070; Schweifreimstrophe), $ab_5a_4bc_5c_6$ (Tennyson, *The third of February*); siebenzeilige: $a_3b_5b_3a_4cc_3c_6$ (Poets, V, 413), $abab_5b_3c_5c_6$ (F. Hemans, *Easter Day,* VII, 165); *Rhyme-Royal-*Reimstellung); achtzeilig: $aa_3b_5cc_3b_5d_4d_6$ (Milton, *Hymn on the Nativity,* II, 400; Schweifreim $+d_4d_6$), $a_5b_2ab_5c_3d_5c_3d_7$ (Poets IV, 36), $a_5a_4bb_5cdc_4d_6$ (ib. V, 432), $ab_4bca_5dd_4c_6$ (ib. IX, 794), $ababc_5c_3d_5d_6$ und $ab_5a_4b_3c_5d_4d_3c_6$ (Wordsworth, *Artegal and Elidure,* VI, 47 und *'Tis said that some have died for love,* II, 184, von Str. 2 an). Diese letztere möge hier als Probe dienen:

Oh move, thou Cottage, from behind that oak!
Or let the aged tree uprooted lie,
That in some other way yon smoke
May mount into the sky:
The clouds pass on; they from the heavens depart

I look — the sky is empty space;
I know not what I trace;
But when I cease to look, my hand is on my heart.

Neunzeilige, namentlich bei Donne vorkommende Strophen entsprechen den Formeln $abb_5a_3ccc_4d_5d_6$ (Poets IV, 29), $aabbc_5cd_4d_5d_7$ (ib. 36), $a_2bba_5cc_2dd_5d_7$ (ib. 31), $aabbb_5cdd_4c_6$ (ib. VII, 142) etc; zehnzeilige: $aa_4bbcc_5d_4dd_5d_6$ (ib. IV, 28), $aabcc_4b_2ded_5e_6$ (ib. IX, 788), $abab_5ccdd_4e_5e_6$ (Shelley, *Phantasm of Jupiter* in *Prometheus Unbound*); zwölfzeilig: $abab_5ccddee_4f_5f_6$ (Poets XI, 588); dreizehnzeilig: $ab\sim a_4b_5\text{-}c_3c_4d_5d_2e_5e_2f_5e_2f_6$ (Ben Jonson, *Ode* an James, Earl of Desmond, ib. IV, 572); fünfzehnzeilig: $ababc_5dd_4d_6ceceff_5f_6$ (Shelley, *Ode to Liberty* I, 360—369); sechzehnzeilig: $abababab_5c_3c_5bdd_3b_5e_4e_6$ (Swinburne, *New-Year Ode. To Victor Hugo (Midsummer Holiday,* S. 39—63). Diese letztere, schön gegliederte, aus einem gleichmetrischen Aufgesang und einer ungleichmetrischen Schweifreimstrophe nebst einem ungleichmetrischen Verspaare als Abgesang bestehende Strophe möge hier als Probe der längeren Strophenformen folgen:

Twice twelve times have the springs of years refilled
Their fountains from the river-head of time,
Since by the green sea's marge, ere autumn chilled
Waters and woods with sense of changing clime,
A great light rose upon my soul, and thrilled
My spirit of sense with sense of spheres in chime,
Sound as of song wherewith a God would build
Towers that no force of conquering war might climb.
Wind shook the glimmering sea
Even as my soul in me
Was stirred with breath of mastery more sublime,
Uplift and borne along
More thunderous tides of song,
Where wave rang back to wave more rapturous rhyme
And world on world flashed lordlier light
Than ever lit the wandering ways of ships by night.

Die drei zuletzt citierten, wie auch manche der kürzeren, bei Akenside, Rowe u. A. vorkommenden Strophen wurden zu Oden verwendet, wodurch schon die Verwandtschaft dieser Analogiebildungen zur Spenserstanze mit den im nächsten Kapitel zu behandelnden Odenstrophen dargethan wird.

KAPITEL 3.

Epithalamium- und sonstige Odenstrophen.

§ 293. Zu der Strophengattung der Spenserstanzen steht unzweifelhaft auch die kunstvolle, umfangreiche Epithalamiumstrophe Spenser's (Globe Ed. 587 bis 591) in Beziehung, insofern der letzte Vers,

That all the woods may answer and their echo ring,

der nebst dem letzten Worte *sing* des vorletzten Verses in jeder Strophe als Refrain wiederkehrt, ein sechstaktiger Vers ist, während die Strophe im übrigen aus drei- und fünftaktigen Versen besteht.

Ein weiteres Analogon der Epithalamiumstrophe zur Spenserstanze ist noch darin zu erkennen, dass jene, ähnlich wie diese, eine Anzahl von Nachahmungen hervorgerufen hat.

Eine bestimmte Strophenform ist in dem Spenser'schen Epithalamium nicht consequent durchgeführt. Vielmehr besteht es aus Strophen von 18 Zeilen (I, II, IV, V, VI, X, XVI, XXI, XXIII) und von 19 Zeilen (III, VII, VIII, IX, XI, XII, XIII, XIV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII); eine Strophe, die fünfzehnte, hat nur 17 Zeilen. Auch hinsichtlich der Reimstellung finden sich in den beiden Gruppen vereinzelte Abweichungen, so z. B. in Strophe IV und IX.

Die Gruppierung der Verse ist aber in beiden Strophengruppen stets eine analoge. Den Hauptbestandtheil der Strophe bilden fünftaktige Verse, die dreimal durch dreitaktige abgelöst werden, während den Schluss der Strophe, wie gesagt, ein Sechstakter bildet. In den achtzehnzeiligen Strophen ist die gewöhnliche Anordnung der Verse folgende: $abab\underset{5}{c}\underset{3}{c}dcd\underset{5}{e}\underset{3}{e}fgg\underset{5}{f}\underset{3}{g}\underset{5}{r}\underset{6}{R}$. Die neunzehnzeiligen Strophen haben folgende Anordnung: $abab\underset{5}{c}\underset{3}{c}dcd\underset{5}{e}\underset{3}{e}fggf\underset{5}{h}\underset{3}{h}\underset{5}{r}\underset{6}{R}$. Die siebzehnzeilige Strophe hat die nachstehende Reimstellung: $abab\underset{5}{c}\underset{3}{c}dcdeffgh\underset{3}{h}\underset{5}{r}\underset{5}{R}\underset{6}{}$.

Die beiden folgenden Strophen (II und III) mögen die zwei Hauptformen veranschaulichen:

Early, before the worlds light-giving lampe
His golden beame upon the hils doth spred,
Having disperst the nights unchearefull dampe
Doe ye awake; and, with fresh lusty-hed,
Go to the bowre of my beloved love,

My truest turtle dove;
Bid her awake; for Hymen is awake,
And long since ready forth his maske to move,
With his bright Tead that flames with many a flake.
And many a bachelor to waite on him,
In theyr fresh garments trim.
Bid her awake therefore, and soone her dight,
For lo! the wished day is come at last,
That shall, for all the paynes and sorrowes past,
Pay to her usury of long delight:
And, whylest she doth her dight,
Doe ye to her of joy and solace sing,
That all the woods may answer, and your eccho ring.

Bring with you all the Nymphes that you can heare
Both of the rivers and the forrests greene,
And of the sea that neighbours to her neare;
Al with gay girlands goodly wel beseene.
And let them also with them bring in hand
Another gay girland,
For my fayre love, of lyllyes and of roses,
Bound truelove wize, with a blue silke riband.
And let them make great store of bridale poses,
And let them eeke bring store of other flowers
To deck the bridale bowers.
And let the ground whereas her foot shall tread,
For feare the stones her tender foot should wrong,
Be strewed with fragrant flowers all along,
And diapred lyke the discolored mead.
Which done, doe at her chamber dore awayt,
For she will waken strayt;
The whiles doe ye this song unto her sing,
The woods shall to you answer, and your Eccho ring.

Diese Strophen sind offenbar in drei, respective vier unter sich ungleiche Theile gegliedert, von denen die beiden ersten, vv. 1—6 und 7—11, mit einander durch den Reim verbunden sind. Diese haben mit einander eine gewisse Ähnlichkeit, nur dass der zweite Stollen, wenn man ihn so nennen darf, um einen Vers verkürzt erscheint. Mit dem dritten Gliede fängt ein neues unabhängiges Reimsystem

an, welches diesem Theil den Charakter des Abgesanges verleiht, und da das Schlussreimpaar logisch meistens enge dazu gehört, so ist die Annahme einer dreitheiligen Gliederung derjenigen einer viertheiligen unseres Erachtens vorzuziehen.

§ 294. Derartige Strophen wurden nun auch von späteren Dichtern zu ähnlichen Gedichten verwendet. Doch sind diese Nachbildungen der Epithalamiumstrophe alle von geringerem Umfang. Hinsichtlich der Form könnten manche derselben auch den zuletzt betrachteten unregelmäßigen Spenserstanzen zugezählt werden, da sie den längeren sechs- oder siebentaktigen Schlussvers mit einander gemein haben. Indess ist ihnen in der Regel, abgesehen von der Gleichartigkeit des Inhalts, die durch Spenser's Epithalamiumstrophe, wie es scheint, vorbildlich gewordene Combination drei- und fünftaktiger Verse als Hauptbestandtheil gemeinsam.

Strophen dieser Art sind im Umfange von 8 bis zu 14 Zeilen vorhanden und kommen bei den Dichtern Donne und Ben Jonson vor, nach folgenden Formeln gebaut: achtzeilig: $\substack{\text{ababccdd}\\ \text{53236}}$ (Poets IV, 588); elfzeilig: $\substack{\text{aabbccddeeE}\\ \text{5 453 57}}$ (ib. IV, 19); zwölfzeilig: $\substack{\text{aabccbdeedfF}\\ \text{4 53 56}}$ (ib. 16); vierzehnzeilig: $\substack{\text{aabbcddceeffgG}\\ \text{5 453 54 56}}$ (ib. 15). (Beispiele s. Metrik II, § 512.)

Hieran schließen sich Strophen ähnlichen Inhaltes und Baues, aber ohne den längeren Schlussvers, sowie sonstige, denselben ähnlich gebaute Odenstrophen allgemeinen Inhaltes an, die im Umfang von 9—18 Zeilen bei den älteren Dichtern Sidney, Spenser, John, Donne, Sam. Daniel, Ben Jonson, Drummond, Milton, vorkommen, unter den neueren aber wohl nur in Übersetzungen italienischer Canzonen vereinzelt, z. B. bei Leigh Hunt, anzutreffen sind und folgenden Formeln entsprechen: neunzeilige: $\substack{\text{ababbccdD}\\ \text{5 3535}}$ (Sidney, *Arcadia,* S. 388); zehnzeilige: $\substack{\text{aabbccddee}\\ \text{3535 3 5}}$ (Ben Jonson, *Ode to himself*, Poets IV, 607); elfzeilige: $\substack{\text{aabbccDDEEd}\\ \text{4343532 3 25}}$ (ib. 611); zwölfzeilige: $\substack{\text{abbaccddeffe}\\ \text{252 5 35352}}$ (ib. 572). $\substack{\text{aabbccddeeff}\\ \text{3 53 53 53 5}}$ (Drummond, ib. 664); dreizehnzeilige: $\substack{\text{abacbccdeedff}\\ \text{35 35 3535}}$ (Sidney, *Arcadia*, S. 394), $\substack{\text{abcabccdeedff}\\ \text{35 35 3535}}$ (S. Daniel, *The Pastoral,* Poets IV, 225), übereinstimmend in der Form mit der Petrarca'schen elften Canzone *Chiare*, *fresche e dolci aque*, übersetzt von Leigh Hunt (S. 394) in der Strophenform: $\substack{\text{aabccbbddeeff}\\ \text{35 35 34545}}$; vierzehnzeilig: $\substack{\text{abcbaccddceffe}\\ \text{5 3 5323}}$ (Milton, *Upon*

the Circumcision, II, 408]; achtzehnzeilig: $a\,b\,b\,a_5\,a_3\,c\,d\,c\,d_5\,d_3\,e\,e\,f\,e_5\,f\,f_3\,G\,G_5$ (Spenser, *Prothalamium;* S. 605). Beispiele für diese Strophen, die zum Theile italienischen Canzonenstrophen nachgebildet oder nachgeahmt sind, s. Metrik II, §§ 512—515.

§ 295. Daneben ist auch der ungleichmetrische Versbau der griechischen Odenstrophen, wenn auch nur im Allgemeinen, für die englischen Odenstrophen von Einfluss gewesen, zumal für die sogenannten Pindarischen Oden, insofern die für dieselben verwendeten Metra im Wesentlichen dieselben waren und den nämlichen ungleichmetrischen Charakter in ihrer Zusammensetzung beibehielten, den die im vorhergehenden Paragraphen betrachteten Odenstrophen aufweisen.

Die *Pindaric Odes* zerfallen in zwei Gruppen, nämlich die unregelmäßigen *(Irregular Odes)* und die regelmäßigen *(Regular Odes).*

Die ersteren fanden ihr Vorbild möglicherweise in gewissen hymnenartigen, unstrophischen, aus einer ununterbrochenen Aufeinanderfolge ungleichmetrischer, beliebig reimender Verse bestehenden Gedichten, wie denn u. a. schon bei Donne, dem Erfinder oder Nachdichter mancher der im vorhergehenden Paragraphen erwähnten Odenstrophen, ein derartiges, *The Dissolution* (Poets IV, 38) betiteltes, aus 22 zwei- bis siebentaktigen, reimenden Versen bestehendes, der Formel $a_3\,b_4\,c_5\,d\,-_3\,b_4\,a\,c_5\,d\,-_3\,e_4\,e_5\,f_3\,f_5\,e_5\,g_4\,g_5\,h_3\,h_4\,i\,i_5\,k_3\,l_2\,l\,k_5\,k_7$ entsprechendes Gedicht vorkommt. Andere, leichter zugängliche Gedichte ähnlicher Form sind bei Milton unter den Titeln *On Time* (II, 411) und *At a solemn Music* (II, 412) zu finden. Sonstige Beispiele, zum Theile aus neuerer Zeit herrührend, finden sich Metrik II, § 523, verzeichnet.

Unter dem combinierten Einfluss der älteren unstrophischen, längeren Oden einerseits und der gleichzeitigen, in kürzere, gleichartige, ungleichmetrische Strophen eingetheilten strophischen Oden andererseits sind möglicherweise die aus ungleichartigen, meistens längeren Strophen zusammengesetzten unregelmäßigen Odenformen entstanden, in denen Cowley die Oden Pindars zu übersetzen oder vielmehr zu umschreiben liebte, und die seitdem in der englischen Poesie sowohl durch seine eigenen, in dieser Form sich bewegenden Originaldichtungen, wie auch durch diejenigen seiner zahl-

reichen Nachahmer und Nachfolger sehr populär wurden und es bis auf den heutigen Tag geblieben sind. Das Charakteristische der Cowley'schen Nachdichtungen und Nachahmungen der Oden Pindars besteht also darin, dass er, soweit es sich um den Inhalt derselben handelt, diesen nur in ganz allgemeiner Weise, mit willkürlichen Weglassungen und Zusätzen, wiedergab, hinsichtlich der Form aber die im Original vorliegende strophische Gliederung jener Gedichte, wonach zwei einander gleiche Strophengebilde, die Strophe und die Gegenstrophe, nebst einem von diesen im Bau abweichenden, der sogenannten Epode, in dieser Reihenfolge von Anfang bis zu Ende der Ode wiederkehren, in keiner Hinsicht von ihm befolgt oder auch nur nachgeahmt wurde.

Schon die Ungleichheit der Strophenzahl des Originals und der Cowley'schen Übersetzung, sowie der Verszahl innerhalb der einzelnen Strophen lässt dies zur Genüge erkennen. ganz abgesehen von der völligen Verschiedenheit der griechischen und englischen Versarten.

§ 296. So besteht beispielsweise die Nemeische Ode aus vier gleichen, eine je siebenzeilige Strophe und Gegenstrophe, sowie eine vierzeilige Epode umfassenden Gliedern, zusammen also aus zwölf Strophen, Cowley's Übersetzung dagegen aus neun sämmtlich von einander verschiedenen Strophen, die folgenden Formeln entsprechen: I: $^{\text{aabbccddeeeffgg}}_{\text{5 43 64 3 4545}}$, 15 Z. — II: $^{\text{aabbbccccddeeffe}}_{\text{434543545 4335}}$, 15 Z. — III: $^{\text{abbaaccdeedf-f-ggg}}_{\text{534 534 3 4 6457}}$, 16 Z.; diejenige der übrigen Strophen dieser Ode entspricht den folgenden Formeln: IV: $^{\text{aabbbbccccddeee}}_{\text{5 4 535 46}}$, 13 Z. — V: $^{\text{aàbbcccdedeffgg}}_{\text{5454 5 456}}$, 15 Z. — VI: $^{\text{aabbcddcefffggehh}}_{\text{545654 5454 57}}$, 17 Z. — VII: $^{\text{aabbbccdeedffgg}}_{\text{53545364365 47}}$, 15 Z. — VIII: $^{\text{aabbccddeeffgghh}}_{\text{2 53465 43 46 46}}$, 16. Z. — IX: $^{\text{aabbccdddee}}_{\text{454 6 45 36}}$; 11 Z. —

Ganz ähnlich willkürlichen, ungleichartigen Bau haben die einzelnen Strophen der Original-Oden Cowley's und seiner zahlreichen Nachfolger. So hat z. B. Cowley's Ode *Brutus* (Poets V, 303) die Strophenformen: I: $^{\text{aabbccccdddddd}}_{\text{4 54 5456 5456}}$, 14 Z. — II: $^{\text{abaabbccdddeefggf}}_{\text{54 53453346}}$, 17 Z. — III: $^{\text{aabbccdddeeffg-g-}}_{\text{35465 4 5 4 5 6}}$, 15 Z. IV: $^{\text{aaabbaaabccddeeff}}_{\text{5345 454 546546}}$, 17 Z. V: $^{\text{abbacccaccddeeffgghhiii}}_{\text{546254 56 453 5 4 54}}$, 23 Z. —

Die ~~Waller'sche~~ Ode *Upon modern Critics* (Poets V, 650) hat folg. stroph. Formen: I: $^{\text{abbaccdddefffefgghiihkk}}_{\text{4 5 454 5 454 53 456}}$, 23 Z. —

II: aabbccddeffggehiihkkll / 43 45 453 45 4 5, 23 Z. — III: aabbccddeeffefeghhgii / 45 43 45 46, 21 Z. — IV: abbaccddeddffgghhii / 4 53454 54 54545, 19 Z. — V: aabbcdcdeeffgghhii / 453 56545 436, 18 Z. — VI: ababaccddeeffggghhii / 43 46 4 54 5 46, 20 Z.

Überall sind die Strophen ungleich lang und bestehen aus den verschiedenartigsten, nämlich drei-, vier-, namentlich aber fünftaktigen, doch auch sechs- und siebentaktigen Versen in den mannichfachsten Reimverbindungen. Darunter ist parallele Reimstellung als die gewöhnliche anzusehen, welche aber manchmal durch gekreuzte, umschließende, übergreifende, terzinenartige Reimstellung unterbrochen wird. Charakteristisch ist, dass zum Schluss der Strophe häufig drei parallele Reime vorkommen, und dass als letzter abschließender Vers, wie in den Spenserstanzen und Epithalamiumstrophen, gern ein längerer, sechs- oder siebentaktiger, bisweilen aber auch ein kurzer Vers verwendet wird.

Diesen *Irregular Pindaric Odes* sind u. a. auch Dryden's berühmte Oden *Threnodia Augustalis* und *Alexander's Feast*, diese letztere, mehr lyrisch gehaltene, mit kurzen Chorstrophen nach den einzelnen Hauptstrophen versehen, sowie Pope's *Ode On St. Cecilia's Day* zuzuzählen. Eine lange Reihe von Hinweisen auf ähnliche Dichtungen von Cowley an bis auf Tennyson, unter denen noch die, namentlich von Southey (u. a. *Thalaba*) und Shelley (*Queen Mab*) gepflegten, reimlosen Odenstrophen hervorzuheben sind, sowie weitere Ausführungen sind Metrik II, §§ 516—522 zu finden.

§ 297. Gegen diese *Irregular Pindaric Odes* wurde nun in energischer Weise Opposition erhoben von dem Dramatiker Congreve, der in einem besonderen *Discourse on the Pindaric Ode* (Poets VII, 569) ausführte, dass die Oden Pindars keineswegs aus so willkürlichen strophischen Gefügen bestünden, wie sie bis dahin unter dem Namen *Pindaric Odes* in der englischen Poesie populär gewesen seien, und im Gegensatz dazu den streng gegliederten, oben (§ 295) charakterisierten Bau derselben richtig hervorhob, den er in seiner eigenen, bald nach Mai 20 1706 geschriebenen, an die Königin gerichteten *Pindaric Ode* mittelst ungleichmetrischer gereimter Verse nachbildete. Nur irrte er in der Annahme, dass dies der erste Versuch der Art in der englischen Literatur sei. Schon fast 100 Jahre vor ihm hatte der

Dramatiker Ben Jonson eine Nachbildung der Pindarischen Odenform genau nach den nämlichen Grundsätzen ausgeführt und seine *Ode Pindaric* zum Andenken an Sir Lucius Carey und Sir H. Morison (Poets IV, 585) ebenfalls in Strophe *(Turn)*, Antistrophe *(Counter-Turn)* und Epode *(Stand)* gegliedert, die in dieser Reihenfolge viermal wiederkehren (vgl. Metrik II, § 525). Ben Jonson's Versuch war indess, ohne Nachfolge zu finden, vorübergegangen und selbst Congreve unbekannt geblieben, während die regelmäßigen Pindarischen Oden dieses Dichters zahlreiche Dichtungen verwandter Art und Form hervorriefen. Deshalb mögen die Anfangsstrophen der in Strophe und Antistrophe nach der Formel $a\,a_5\,b_3\,c\,c_4\,b_5\,b_6$, in Epode nach der Formel $a_4\,b_5\,a_4\,b_3\,c_4\,d_4\,c\,d\,e\,e\,f\,g_3\,g_4\,f_5$ gegliederten Pindarischen Ode Congreve's (Poets VII, 570) hier folgen:

The Strophe.

Daughter of memory, immortal muse,
Calliope; what poet wilt thou choose,
Of Anna's name to sing?
To whom wilt thou thy fire impart,
Thy lyre, thy voice, and tuneful art;
Whom raise sublime on thy aethereal wing,
And consecrate with dews of thy Castalian spring?

The Antistrophe.

Without thy aid, the most aspiring mind
Must flag beneath, to narrow flights confin'd,
Striving to rise in vain:
Nor e'er can hope with equal lays
To celebrate bright virtue's praise.
Thy aid obtain'd ev'n I, the humblest swain,
May climb Pierian heights, and quit the lowly plain.

The Epode.

High in the starry orb is hung,
And next Alcides' guardian arm,
That harp to which thy Orpheus sung
Who woods, and rocks, and winds could charm;
That harp which on Cyllene's shady hill,
When first the vocal shell was found,
With more than mortal skill

Inventor Hermes taught to sound:
Hermes on bright Latona's son,
By sweet persuasion won,
The wondrous work bestow'd;
Latona's son, to thine
Indulgent, gave the gift divine;
A god the gift, a god th'invention show'd.

Die berühmtesten unter den späteren, nach ähnlichen Principien gebauten Pindarischen Oden sind diejenigen Gray's, *The Progress of Poesy* (*Poets* X, 218) und *The Bard* (ib. 220). Hinweise auf andere sind Metrik II, § 527 zu finden.

Ebendaselbst, §§ 528—531, mögen die Ausführungen über ungleich-strophische, lyrische Einlagen in Maskendichtungen und Opern, über Cantaten-Strophen und Strophen ungleicher Art in sonstigen, hier nicht näher zu erörternden Dichtungen nachgelesen werden.

KAPITEL 4.

Das Sonett.

§ 298. Das Sonett[1]) wurde, obwohl schon in der älteren provenzalischen und französischen Poesie die Benennung *Son*, seltener *Sonet* für ein lyrisches Gedicht im Allgemeinen von unbestimmter Ausdehnung und Gestalt giltig war, als die in der neueren Literatur unter diesem Namen bekannte Dichtungsart fester Form erst aus der italienischen Poesie, und zwar in der Regel nach dem Vorbild oder wenigstens unter Einfluss der Sonette Petrarcas, in die französische, spanische und englische Dichtung eingeführt. In der englischen Poesie entwickelte sich aber das Sonett zum Theil freier als in anderen Ländern und blieb seinem italienischen Vorbilde nur hinsichtlich der Zahl und Beschaffenheit der für dasselbe verwendeten Verse getreu. Ganz allgemein genommen kann das italienische wie das englische Sonett bezeichnet werden als ein kleines, in sich abgeschlossenes, aus 14 fünftaktigen (beziehungs-

[1]) Literaturangaben über das Sonett s. Metrik II, S. 836/7, Anm., wozu wir hier noch den Hinweis auf L. Bladene, *Morfologia del Sonetto nei secoli* XIII *e* XIV *(Studj di Filologia Romanza, Fasc. 10)* hinzufügen.

weise elfsilbigen) jambischen Versen bestehendes Gedicht, in welchem ein bestimmtes Thema, ein Gedanke oder vielmehr eine Gedankenreihe behandelt und zum Abschluss gebracht wird. Hinsichtlich der Reimverknüpfung der Verse aber und der sonstigen Gliederung des Gedichtes weicht das englische Sonett in der Regel erheblich von dem italienischen Vorbilde ab und schließt sich nur in selteneren Fällen strenge an den Bau desselben an.

§ 299. Das italienische Sonett, welches also zunächst genauer zu betrachten ist, besteht aus zwei, durch ungleiche Reime von einander gesonderten, in sich jedoch durch gleiche Reime verbundenen Theilen, von denen der erste aus zwei Quartetten *(basi)*, Strophen von vier Zeilen, der zweite aus zwei Terzetten *(volte)*, Strophen von drei Zeilen, zusammengesetzt ist. Die beiden Quartette enthalten nur zwei, die beiden Terzette dagegen zwei oder auch drei Reime.

Die gewöhnliche Stellung der Reime in den Quartetten ist *abba abba*, selten *abba baab (rima chiusa)*; indess kommt auch abwechselnde Reimstellung vor, also *abab abab* oder seltener *abab baba (rima alternata)*; beide Reimstellungen zu combinieren *abab baab* oder *abba abab (rima mista)* war ungewöhnlich. Größere Freiheit ist der Reimstellung in dem zweiten, sechszeiligen Theile gestattet. Bei nur zwei Reimen, die von den alten Theoretikern, so von dem italienischen Kritiker und Literarhistoriker Quadrio (1695—1756), als die allein berechtigte Art angesehen wird, ist die Reimstellung *cdc dcd*, also gekreuzte, die gewöhnlichste *(rima alternata)*, welche in den 124 Sonetten Petrarcas[1]) mit nur zwei Reimen im Schlusstheil 112mal vorkommt; die übrigen zwölf sind mit Reimverkettung *(rima alternata)* gereimt, entweder *cdd cdc* oder *cdd dcc*. Häufiger als mit zwei Reimen im Schlusstheil kommen bei Petrarca Sonette mit drei Reimen im Schlusstheil vor. Hier ist die Reimstellung *cde cde* die gewöhnlichere, welche bei ihm in 123 Sonetten anzutreffen ist, während die Reimstellung *cde dce* sich in 78 Sonetten findet. Als die drei Haupttypen Petrarca'scher Sonette können wir demnach mit

---

[1]) Vgl. *Etude sur Joachim du Bellay et son rôle dans la réforme de Ronsard par* G. Plötz, *docteur en philosophie.* Berlin, Herbig, 1874, p. 24.

Tomlinson (*The Sonnet: Its Origin, Structure and Place in Poetry,* London 1874, 8°, p. 4) diejenigen bezeichnen, welche nach den Reimformeln *abba abba cde cde, abba abba cdc dcd, abba abba cde dce* gebaut sind.

In zwei anderen, dem 72sten und 74sten, kommen noch die ungewöhnlicheren Reimstellungen *cde edc* und *cde dec* vor. Als die schlechteste Art galt diejenige, welche mit einem Reimpaar endete. Gerade dies war später, wie wir sehen werden, das Charakteristicum für die specifisch englische Sonettenform.

Die ursprüngliche und älteste Form des Sonetts scheint jedoch nach den Ergebnissen neuerer Untersuchungen diejenige mit gekreuzter Reimstellung, sowohl in den Quartetten, als auch in den Terzetten, gewesen zu sein, also nach der Formel *abababab cdcdcd.* Diese übte jedoch auf die national-englische Sonettenform, in welcher auch eine gekreuzte Reimstellung anderer Art bevorzugt wurde, keinen directen Einfluss aus.

Wesentlich ist also für das italienische Sonett die Zweitheiligkeit, die Theilung in zwei Hauptabschnitte, und diese sind so scharf von einander gesondert, dass ein Hinübergreifen des Gedankens und Satzes aus der achten in die neunte Zeile, also aus dem ersten Hauptabschnitt in den zweiten nicht gestattet und als ein Verstoß gegen den Bau und den Sinn dieser Dichtungsform anzusehen ist. Auch Enjambement zwischen der ersten und zweiten Strophe stört den strophischen Charakter, und selbst zwischen der ersten dreizeiligen und der zweiten dreizeiligen Strophe wird es von den besseren Sonettendichtern als störend für den strophischen Aufbau des Ganzen gemieden, wenn auch für diesen letzteren, sechszeiligen Theil das Gesetz weniger strenge beobachtet wird.

Nach dem logischen Sinn der Structur des Sonetts, wie ihn die älteren Theoretiker, so vor allem Quadrio fassten, hat das erste Quartett desselben die Aufgabe, eine Behauptung aufzustellen, das zweite, dieselbe zu beweisen. Das erste Terzett hat die Aufgabe, jene Behauptung zu bestätigen, das vierte, den Schluss des Ganzen zu ziehen.

§ 300. Der Bau und die Gliederung dieser ursprünglich italienischen Dichtungsart möge veranschaulicht werden

durch das folgende, von Theodore Watts herrührende Sonett, welches ebenso correct in der Form, als poetisch in Bezug auf den Inhalt ist und das Wesen dieser Dichtungsart zum Gegenstande hat:

The sonnet's voice.

A metrical lesson by the sea-shore.

Yon silvery billows breaking on the beach
Fall back in foam beneath the star-shine clear,
The while my rhymes are murmuring in your ear
A restless lore like that the billows teach;
For on these sonnet-waves my soul would reach
From its own depths, and rest within you, dear,
As, through the billowy voices yearning here,
Great nature strives to find a human speech.

A sonnet is a wave of melody:
From heaving waters of the impassioned soul
A billow of tidal music one and whole
Flows in the ‚octave'; then, returning free,
Its ebbing surges in the ‚sestet' roll
Back to the deeps of Live's tumultuous sea.

Nur das Enjambement zwischen den Terzetten erregt leisen Anstoß. Die Reimstellung derselben aber ist völlig correct, und das für die strenge Sonettenform unzulässige Schlussreimpaar ist vermieden. Andere Sonette über das Sonett in englischer, deutscher und französischer Sprache finden sich Metrik II, §§ 534 citiert.

§ 301. Von dieser streng italienischen Form weichen nun die ersten englischen Sonettendichter Wyatt und Surrey, obwohl beide auch Petrarca'sche Sonette übersetzten, ziemlich erheblich ab, namentlich insofern, als sie die beiden Quartette zwar beibehielten, aber den zweiten Haupttheil des Sonetts, die beiden Terzette, zu einem dritten, allerdings selbständig reimenden Quartett nebst einem Schlussreimpaar auflösten. Nur gieng Surrey insofern noch weiter als Wyatt, als er auch für den ersten Theil des Sonetts, die beiden Quartette, die Reimordnung und Reimzahl änderte, während Wyatt in dieser Hinsicht nur ganz ausnahmsweise vom Bau des italienischen Sonetts abwich. Die meisten der

Sonette Wyatts (desgleichen auch diejenigen von Dr. John Donne, vgl. Metrik II, § 541) haben daher die Reimstellung *abba abba cddc ee,* während sonstige Formen, wie *abba abba cdcd ee* nur vereinzelt vorkommen (vgl. Metrik II, § 535).

Diese Reimstellung war dagegen diejenige, welche von einem anderen, gleichfalls mehr an das italienische Vorbild sich anschließenden Sonettendichter, Sir Philipp Sidney, bevorzugt wurde, obwohl er daneben auch noch correctere italienische Reimstellungen pflegte, nämlich solche, in denen das Schlussreimpaar vermieden wurde (vgl. ib. § 538), sowie er auch gewisse erweiterte und verkürzte Sonette erfand, die Metrik II, §§ 539, 540 näher erörtert worden sind.

§ 302. Wichtiger ist die Surrey'sche Umformung des italienischen Sonetts, welche der Reimformel *abab cdcd efef gg* entspricht. Diese Sonettenform (die übrigens auch er zu einer aus mehreren derartigen Quartetten nebst einem Schlussreimpaar bestehenden besonderen Dichtungsform erweiterte (vgl. Metrik II, § 537), wurde bei den Dichtern des XVI. und beginnenden XVII. Jahrhunderts sehr beliebt. In ihr dichteten namentlich auch Samuel Daniel und Shakspere, von vereinzelten Unterarten abgesehen (vgl. ib. § 536, 544, 545), ihre Sonette, von denen öfters schon mehrere miteinander in einem engeren cyklischen Zusammenhang stehen. Das nachstehende achtzehnte Sonett Shakspere's möge diese wichtige Form näher veranschaulichen:

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd;
And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimm'd;
But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest;
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou growest:
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this and this gives life to thee.

Für gewöhnlich steht das Schlussreimpaar als besondere, das Sonett abschließende Sentenz für sich. In einzelnen Fällen zieht sich aber auch der Gedanke der vorhergehenden Strophe mittelst Enjambements in das Schlussverspaar hinüber, so in Nr. 71, 72, 108, 154 etc. Öfters findet natürlich Enjambement von Strophe zu Strophe im Innern des Sonetts statt, so z. B. in Nr. 114, 129, 154 etc. Die Reime sind meistens, doch durchaus nicht ausschließlich, stumpf.

§ 303. Inzwischen war eine andere, interessante Sonettenform, vielleicht von dem schottischen Dichter Alex. Montgomerie (vgl. Studien über A. M. von Oscar Hoffmann, Breslauer Dissertation, Altenburg 1894, S. 32, auch Engl. Studien XX, 24 ff.), eingeführt und von Spenser besonders gepflegt worden. Dieser verfasste nämlich, nachdem er, circa 17 Jahre alt, die Sonette des französischen Dichters Du Bellay in *blank verse* übertragen und dadurch die auch in der französischen Poesie bekannte, vereinzelt gebliebene Form des reimlosen Sonetts geschaffen, circa 20 Jahre später aber die nämlichen Sonette in die Surrey'sche Form umgedichtet hatte, einige Jahre darauf eine Sonetten-Sammlung, *Amoretti* (früher schon einige andere), in einer besonderen, schönen Form, deren Eigenthümlichkeit darin besteht, dass die drei Quartette mit einander durch *concatenatio* der Reime (indem der Schlussvers des einen Quartetts mit dem Anfangsvers des nächsten reimt) verknüpft sind, das Schlussreimpaar aber gesondert steht, so dass diese Sonette dem Schema *abab bcbc cdcdee* entsprechen, eine Form, die aber später nur vereinzelt Nachahmung gefunden hat (vgl. Metrik II, §§ 542, 543, 559, Anm. 1).

Auch die mannichfachen Sonettenformen Drummond's von Hawthornden, der theils die italienischen Formen strenge nachbildete, theils sie modificierte, theils früher eingeführte, englische Umbildungen pflegte, theils auch selbständig neue Formen erfand, haben auf die weitere Sonettendichtung keinen Einfluss ausgeübt und können daher hier unerörtert bleiben (vgl. Metrik II, §§ 547, 548).

§ 304. In ein neues, freilich nur kurzes, aber doch wichtiges Stadium der Entwickelung trat die englische

Sonettendichtung ein mit M i l t o n, der kein einziges seiner 18 englischen und 5 italienischen Sonette in der Surrey-Shakspere'schen oder einer anderen, specifisch englischen Form dichtete, sondern in allen die i t a l i e n i s c h e R e i m s t e l l u n g *abba abba* in den Quartetten, combiniert mit den gleichfalls streng italienischen Terzetten-Reimstellungen *cdcdcd, cddcdc, cdecde, cdceed, cdedce,* und nur in einem englischen und drei italienischen Sonetten mit den weniger strengen, mit einem Reimpaar schließenden Reimstellungen *cddcee, cdcdee,* genau beobachtete.

Eine Hauptregel des italienischen Sonetts, nämlich die logische Sonderung der beiden Haupttheile durch einen Gedankenabschnitt, ließ er in etwa der Hälfte seiner Sonette unbeachtet, ja, die für das strenge italienische Sonett erforderliche Correspondenz der einzelnen Glieder desselben (vgl. S. 373 und Metrik II, § 533, S. 839/40) findet fast nirgends statt, so dass Milton nur in der Form, nicht aber hinsichtlich des Verhältnisses von Gliederung und Inhalt den Anforderungen des italienischen Sonetts gerecht wurde, in letzterer Beziehung aber den meistens aus einer fortlaufenden Gedankenreihe bestehenden einstrophischen Bau des specifisch englischen Sonetts beibehielt.

Indess nach Milton, dem ferner noch die Einführung der in der englischen Dichtung gleichfalls ziemlich vereinzelt gebliebenen komischen Abart des S c h w e i f s o n e t t s nach italienischem Vorbilde *(Sonetto codato)* zu danken ist (II, 481), d. h. eines um sechs ungleichmetrische Verse erweiterten, dem Schema $abbaabbacdede\,c_5c_3f_5f_3fg\,g_5$ entsprechenden Sonetts (vgl. Metrik II, § 549), kam die Sonettendichtung für etwa ein Jahrhundert außer Gebrauch. Die Dichter der Restaurationszeit, wie auch der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, wie Cowley, Waller, Dryden, Pope, Gay, Akenside, Young, Thomson, Goldsmith, Johnson u. A., dichteten kein einziges Sonett und sahen mit Verachtung auf dasselbe herab (vgl. Metrik II, § 550).

§ 305. Als die Sonettendichtung in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts von T h. E d w a r d s, der gegen 50 Sonette dichtete, T h. G r a y, B e n j a m i n S t i l l i n g f l e e t, T h. W a r t o n u. A., die nur wenige verfassten,

sowie von Charlotte Smith, Helen M. Williams, Anna Seward neu belebt wurde, bevorzugten die Dichter die strenge italienische Form, die Dichterinnen, mit Ausnahme der zuletzt genannten, die sich jenen anschloss, die leichtere Surrey-Shakspere'sche Form (vgl. Metrik II, § 551).

Von dem seinerzeit sehr beliebten Sonettendichter William Lisle Bowles wurde gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts eine schon bei Drummond vorkommende, dem Schema *abba cddc effe gg* entsprechende Übergangsform vom italienischen zum Surrey'schen Sonett, mit umschließenden Reimen in den Quartetten statt der gekreuzten (vgl. Metrik § 546, p. 860), neben der von ihm gleichfalls gepflegten strengeren italienischen Form verwendet (vgl. ib. § 552).

Durch ihn wurde Samuel T. Coleridge zu seinen ähnlich gebauten Sonetten angeregt, in denen er zum Theil umschließende und gekreuzte Reimstellung der Quartette (*abba cdcd efef gg* oder *abab cddc effefe*) combinierte (vgl. ib. § 553).

Ähnliche, nur noch freiere und willkürlichere Reimstellungen, zum Theil mit Voranstellung der Terzette (z. B. Nr. 13: *aabccbdedefefe*) treten zu Tage in den inhaltlich manchmal sehr schönen, hinsichtlich der Form aber, von dem vierzehnzeiligen Umfange abgesehen, kaum noch an das ursprüngliche italienische Vorbild erinnernden Sonetten Southey's, die aber, ähnlich wie diejenigen Drummond's, ohne weiteren Einfluss geblieben und daher hier nicht näher zu erörtern sind (vgl. Metrik II, § 554).

§ 306. Einen bedeutenden Aufschwung nahm die Sonettendichtung durch Wordsworth, der gegen 400 Sonette verfasste und hauptsächlich wohl wegen seiner Fruchtbarkeit in dieser Dichtungsart bisweilen als der englische Petrarca bezeichnet wird, an den er sich übrigens auch hinsichtlich der Reimstellung und Gliederung des Sonetts in den meisten Fällen wieder enger anschloss. Die gewöhnliche Reimstellung seiner Quartette ist nämlich *abba, abba,* woneben aber auch eine Form mit einem dritten Reim, *abba, acca,* oftmals vorkommt, bei sehr vielen Variationen in der Reimstellung der Terzette, wie solche übrigens auch in den zahl-

reichen Unterarten der Wordsworth'schen Sonette hinsichtlich des Baues des ersten Theiles zu Tage treten. Unter diesen kommen namentlich diejenigen Abarten häufig vor, die im ersten Quartett umschließende, im zweiten gekreuzte Reimstellung haben oder umgekehrt, und zwar entweder mit zwei oder mit drei Reimen. Als Haupttypen, die jede einzelne in den Terzetten noch manche Variationen aufweisen, mögen wenigstens die folgenden hier angeführt werden: *abba baba cdeced* (II, 303); *abba abab cde edc* (VIII, 57); *abab baab cdcdcd* (VI, 113); *abab abba cdd cdc* (VIII, 29); *abba acac deeded* (VII, 82); *abba caca dedeed* (VIII, 109) (daneben z. B.: *abba caca dedeff* [VIII, 77] u. a.); *abab bccb defefd*; daneben andere Formen, reimend *ddfeef* (VII, 334); *defdef* (VIII, 68) etc. in den Terzetten; *abab acac dedede* (VIII, 28) (vgl. Metrik II, § 555).

Abweichend vom italienischen Sonett und ähnlich dem Milton'schen sind sehr oft die beiden Hauptbestandtheile des Wordsworth'schen Sonetts nicht durch einen Gedankenabschnitt von einander getrennt, und selbst wenn kein Enjambement eintritt, ist doch die Gedankenreihe eine fortlaufende, so dass solche Sonette mehr den Eindruck eines Bildes oder einer Schilderung als eines reflectierenden, nach der Forderung der Italiener in Behauptung (Quartett I), Beweis (Quartett II), Bestätigung (Terzett I), Schlussfolgerung (Terzett II) zerfallenden Gedichtes machen (vgl. S. 373). Das folgende, streng italienischer Reimstellung entsprechende Wordsworth'sche Sonett (IV, 33) möge hierfür als Beispiel dienen:

With Ships the sea was sprinkled far and nigh,
Like stars in heaven, and joyously it showed;
Some lying fast at anchor in the road,
Some veering up and down, one knew not why.
A goodly Vessel did I then espy
Come like a giant from a haven broad;
And lustily along the bay she strode,
Her tackling rich, and of apparel high.
This Ship was nought to me, nor I to her,
Yet I pursued her with a Lover's look;
This ship to all the rest did I prefer:

When will she turn, and whither? She will brook
No tarrying; where She comes the winds must stir:
On went She, and due north her journey took.

Viel mehr aber noch machen Sonette wie das folgende, betitelt *A Parsonage in Oxfordshire* (VI, 292), wegen ihres mangelhaft gegliederten Baues den Eindruck einstrophischer Gedichte:

Where holy ground begins, unhallowed ends,
Is marked by no distinguishable line;
The turf unites, the pathways intertwine;
And, wheresoe'er the stealing footstep tends,
Garden, and that Domain where kindreds, friends,
And neighbours rest together, here confound
Their several features, mingled like the sound
Of many waters, or as evening blends
With shady night. Soft airs, from shrub and flower,
Waft fragrant greetings to each silent grave;
And while those lofty poplars gently wave
Their tops, between them comes and goes a sky
Bright as the glimpses of eternity,
To saints accorded in their mortal hour.

Noch mehr tritt der strophische Charakter mancher Sonette Wordsworth's, wie übrigens auch früherer Dichter, z. B. Sidney's oder Shakspere's, zu Tage, wenn mehrere, dasselbe Thema behandelnde Sonette auf einander folgen und so enge mit einander verknüpft sind, dass sie, wie es unter Wordsworth's *Ecclesiastical Sonnets* bisweilen, z. B. in XI, XV, XVIII, XXIII, der Fall ist, mit Wörtern wie *But* oder *Nor* anfangen und somit auf ein vorhergehendes Sonett hinweisen oder auch, wenn einzelne solcher Sonette, wie z. B. Nr. XXXII der genannten Sammlung, nach Art der Spenserstanze mit einem Alexandriner schließen. Diese, dem harmonischen, streng gegliederten Bau des Sonetts widerstrebende Eigenthümlichkeit, die schon in einem Sonett von Burns (S. 119) anzutreffen ist, kommt auch bei späteren Dichtern öfters vor, wie denn Wordsworth überhaupt einen bedeutenden Einfluss auf die weitere Sonettendichtung, die bei den englischen und amerikanischen Dichtern eifrige Pflege fand, ausübte.

§ 307. Die zahlreichen Sonettendichter des 19. Jahrhunderts haben aber kein neues Stadium in der Entwickelung dieser Dichtungsart herbeigeführt, sondern begnügen sich mit der Pflege irgend einer oder wohl auch mehrerer der in der englischen Poesie vertretenen vier Hauptarten des Sonetts. Diese sind:

I. Die specifisch englische, Surrey-Shakspere'sche Form, vorkommend u. a. bei Keats, S. T. Coleridge, F. Hemans, Ch. Tennyson Turner, Eliz. Barr.-Browning u. A. (vgl. Metrik II, § 560).

II. Die Wordsworth'sche, dem italienischen Sonett sich nähernde Form oder vielmehr Formenmannichfaltigkeit, repräsentiert u. A. durch S. T. Coleridge, H. Coleridge, Sara Coleridge, Byron, F. Hemans, Ch. Lamb, Matthew Arnold, A. Tennyson, D. G. Rossetti u. a. (vgl. ib. §§ 561, 562).

III. Die Milton'sche, correct reimende, incorrect gegliederte Form, vertreten u. A. durch Keats, Byron, Aubrey de Vere, Lord Haughton, Eliz. Barr.-Browning, D. G. Rossetti, Swinburne etc. (vgl. ib. § 563).

IV. Die streng italienische Form, gepflegt von Keats, Byron, Leigh Hunt, Aubrey de Vere, A. Tennyson, R. Browning, Eliz. Barr.-Browning, Matthew Arnold, Austin Dobson, D. G. Rossetti, Swinburne und den meisten Dichtern der neueren Schule (vgl. ib. §§ 564, 565).

KAPITEL 5.

Sonstige italienische und französische Dichtungen fester Form.

§ 308. Das Madrigal, eine italienische Dichtungsform (ital. *mandriale*, *madrigale* von *mandra* Herde), bedeutet ein Hirtenlied, ländliches Idyll. Die italienischen, von Petrarca u. A. gedichteten Madrigale sind gleichmetrische, aus elfsilbigen Versen bestehende, kleine Gedichte, die aus zwei oder drei Terzetten in verschiedener Reimstellung nebst zwei oder vier meist paarweise reimenden Versen

(abc abc dd; aba bcb cc; abb acc dd; abb cdd ee; abb acc cdd; aba cbc de de; abb cdd ee ff; abb cdd eff gg) zusammengesetzt sind.

Mit diesen italienischen Madrigalen stimmen die in der englischen Poesie bei Sidney und namentlich Drummond von uns gefundenen nur hinsichtlich des Inhalts, nicht aber der Formen überein, welche im Umfang von 15 bis abwärts zu 5 Zeilen den Bau einzeln stehender, aus drei- und fünftaktigen Versen zusammengesetzter Canzonenstrophen haben. Solche mittleren Umfangs, 8—12zeilige, kommen am häufigsten vor. Als Probe möge das folgende, bei Drummond (*Poets* IV, 644) vorkommende, der Formel $a_3a_5b_3a_5b_3b_5c_5c_3d\,d_5$ entsprechende Madrigal Nr. XII dienen:

Trees happier far than I,
Which have the grace to heave your heads so high,
And overlook those plains:
Grow till your branches kiss that lofty sky,
Which her sweet self contains.
There make her know mine endless love and pains,
And how these tears which from mine eyes do fall,
Help you to rise so tall:
Tell her, as once I for her sake lov'd breath,
So for her sake I now court ling'ring death.

Andere Madrigale entsprechen folgenden Formeln: fünfzehnzeilige: (zwei bei Sidney und eins bei Drummond): $a_3a_5b_3c_5c_3b_5b_3d_5d_3e\,e_5d_3e\,f\,f_5$; die folgenden nur bei Drummond: vierzehnzeilige: $a\,a_3a_5b_3c_5b_3c\,d_5e\,e_3d\,f_5d_3f_5$; dreizehnzeilige: $a\,a_3b_5c\,c_3b_5c_3d\,d_5e_3f\,e\,f_5$; zwölfzeilige: $a_2b_5b_3a_5c\,d_3d\,c_5c\,e_3f\,f_5$; elfzeilige: $a_3b\,c\,a_5b\,d_3d\,e\,e\,f\,f_5$; zehnzeilige: $a\,b_3b\,a_5a\,c\,b_3c\,d\,d_5$; neunzeilige: $a_3a_5b\,c\,b_3c\,c\,d\,d_5$; achtzeilige: $a_3a_5b\,b\,c_3c\,d\,d_5$; siebenzeilige: $a\,b\,a_3c\,c_5a_3b_5$; sechszeilige: $a\,b\,b\,a\,c_3c_5$; fünfzeilige: $a\,b\,b_3a\,b_5$. Beispiele für diese und andere bei Drummond vorkommende Madrigal-Formen s. Metrik II, § 568.

§ 309. Die bei ihm und Sidney als **Epigramme** bezeichneten Gedichte bestehen in der Regel aus zwei oder mehreren paarweise reimenden fünftaktigen Versen.

Bei Sidney kommen auch kleine Gedichte ähnlichen Inhalts, aus einreimigen Alexandrinern zusammengesetzt, vor; bei R. Browning begegnet eins (III, 146) aus sieben

einreimigen stumpfen Septenaren, bei D. G. Rossetti (II, 137—140) mehrere achtzeilige nach der Formel $^{aa}_{4}\,^{bb}_{4}\,^{aa}_{4}\,^{bb}_{4}$ zusammengesetzte, *Chimes* betitelte Gedichte (vgl. Metrik II, §§ 570, 571).

§ 310. Wichtiger ist die gleichfalls aus dem Italienischen entlehnte, fortlaufende, aus elfsilbigen Versen bestehende Strophenform der Terzinen, in der bekanntlich Dante seine Divina Comedia schrieb, eingeführt in die englische Poesie von Wyatt mit seinen in dieser Form verfassten Satiren und Bußpsalmen (Ald. ed. S. 186—197; 209—234) und Surrey, *Description of the restless state of a Lover* (Ald. ed. S. 1). Die Reimstellung der Terzinen ist *a b a b c b c d c* etc., so dass also der mittelste Reimvers der dreizeiligen ersten Strophe erst in der zweiten gebunden wird, indem der entsprechende betonte Versausgang als erstes Glied des umschließenden Reimes der zweiten wiederkehrt, deren mittlere Reimzeile *c* wiederum mit der dritten Strophe in gleicher Weise verbunden ist, und so weiter in beliebig fortlaufender Reimverknüpfung fünftaktiger jambischer Verse bis zum Schluss, den ein der letzten Strophe angehängter, mit dem mittelsten Verse derselben reimender, einzelner Vers bildet.

Die ersten Strophen des Surrey'schen Gedichtes lauten:

The sun hath twice brought forth his tender green,
Twice clad the earth in lively lustiness;
Once have the winds the trees despoiled clean,
And once again begins their cruelness;
Since I have hid under my breast the harm
That never shall recover healthfulness.
The winter's hurt recovers with the warm;
The parched green restored is with shade;
What warmth, alas! may serve for to disarm
The frozen heart, that mine in flame hath made?
What cold again is able to restore
My fresh green years, etc. etc.

Die Terzinen haben, da jede Strophe durch einen ihr fehlenden Reim auf die nächstfolgende hinweist, nicht den festen, geschlossenen Bau wie das Sonett und eignen sich

daher vorzugsweise für die epische oder reflectierende Dichtung.

In der englischen Poesie begegnen sie verhältnissmäßig selten, so z. B. bei Sidney, S. Daniel, Drummond, Milton, Shelley u. A. (vgl. Metrik II, § 572).

Bei Sidney und R. Browning (III, 102) kommen Terzinen aus viertaktigen, bei dem letzteren auch solche aus vierhebigen Versen vor (IV, 288).

Unwichtig sind einige verwandte, bei Sidney und Drummond begegnende, dreizeilige Strophensysteme (vgl. ib. § 573).

§ 311. Auch für gewisse Abarten der Terzinen genügen, obwohl sie zum Theil bei neueren Dichtern vorkommen, nur kurze Hinweise.

Eine vierzeilige, dem Schema aaba_{5}, bbcb_{5}, ccdc_{5} etc. entsprechende Strophenform begegnet bei Swinburne, Poems, II, 32, 34, 239; eine andere, nach dem Schema aaba_{5}, ccbc_{5}, dded_{5} etc. gebaute, bei ihm, Poems I, 13, eine dritte, von der Form abcb_{32}, abcb_{32}, abcb_{32}, *Triads* genannt, Poems II, 159 (vgl. Metrik II, § 564).

Fünfzeilige, terzinenartig fortlaufende Reimsysteme kommen mehrere bei Sidney vor, so eins nach der Formel *abcdd, efghh, iklmm,* mit Verknüpfung der reimlosen Zeilen durch Binnenreim und der Strophen durch Binnenreim-*concatenatio,* ein anderes nach dem Schema abccB_{53535}, BdeeD_{53535}, DfggF_{53535} und ein drittes nach dem Schema $\mathrm{aabcb}_{35\,35}$, $\mathrm{ccdcd}_{35\,35}$, $\mathrm{eefgf}_{35\,35}$ etc. Ein ähnliches, von der Form ababc_{4}, cdcde_{4} ..... yzyzz_{4}, begegnet bei Eliz. Barr.-Browning (IV, 44). Beispiele siehe Metrik II, § 575.

Sechszeilige, terzinenartig fortlaufende Reimsysteme, die richtiger hier erwähnt werden, als bei den Unterarten der Sestine, wie dies Metrik II, § 578 geschehen ist, begegnen ebenfalls öfters bei Sidney, so u. a. *Pansies* IX (Grosart I, 202), entsprechend dem Reimsystem *ababcb, cdcded, efefgf .... vwvwxw, xyxyzyy.*

Bei Spenser in seiner *Pastoral Aeglogue* auf Sidney (S. 566—7) begegnet ein der Formel abcabc_{5}, dbedfe_{5}, gfhgih_{5}, kilkml_{5}, etc. entsprechendes Reimsystem; bei Eliz. Barr.-

Browning (III, 236) ein viel einfacheres nach dem Schema *ababab cdcdcdefefef* etc.. aus fünftaktigen Versen gebautes.

Ein zehnzeiliges, aus fünftaktigen Versen bestehendes Verssystem von der Form *ababbcaedD, DedeefdfgG, GhghhigikK* etc., welches mit einer vierzeiligen Schlussstrophe von der Form *Xyxy* endigt, kommt bei Sidney, S. 218 bis 220 (221—224; XXXI) vor (vgl. Metrik II, § 580).

§ 312. Noch weniger beliebt als die Terzine wurde eine andere italienische, ursprünglich jedoch von dem Provenzalen Arnaut Daniel erfundene Dichtungsart, nämlich die Sestine, die von Sidney in seiner *Arcadia* zuerst nachgebildet wurde.

Die Sestine ist ein in elfsilbigen, beziehungsweise fünftaktigen Versen geschriebenes Gedicht, welches aus sechs je sechszeiligen Strophen und einem dreizeiligen, im Innern und zu Ende jeder Zeile mit einem Reimwort versehenen Geleit besteht, deren Verse aber nicht unter sich, sondern mit denjenigen der übrigen Strophen derartig reimen, dass jede der Strophen 2—6 im Ausgang der Verse die sechs Endwörter der vorhergehenden Strophe in der Reihenfolge sechs, eins, fünf, zwei, vier, drei verwendet, und die im Innern und zu Ende der Verse des Geleits vorkommenden Reimwörter den Endwörtern der Verse der ersten Strophe entsprechen, nach folgendem Schema: *abcdef . faebdc . cfdabe . ecbfad . deacfb . bdfeca + (a) b (c) d (e) f.*

Die beiden ersten Strophen von Sidney's *Agelastus' Sestine* S. 438—9 (426—7; LXXIV) nebst Geleit und den Reimwörtern der übrigen Strophen mögen dies näher veranschaulichen:

Since wayling is a bud of causefull sorrow,
Since sorrow is the follower of evill fortune,
Since no evill fortune equals publike damage;
Now Prince's losse hath made our damage publike
Sorrow, pay we to thee the rights of Nature,
And inward griefe seale up with outward wayling.

Why sould we spare our voice from endlesse wayling
Who iustly make our hearts the seate of sorrow,
In such a case, where it appears that Nature
Doth adde her force unto the sting of Fortune!

Choosing, alas, this our theatre publike,
Where they would leave trophees of cruell damage.

Die übrigen Strophen haben die betreffenden Reimwörter in folgender Ordnung:

III	IV	V	VI
damage	*Nature*	*publike*	*fortune*
wayling	*damage*	*nature*	*publike*
publike	*Fortune*	*sorrow*	*wayling*
sorrowe	*wayling*	*damage*	*nature*
fortune	*sorrowe*	*wayling*	*damage*
Nature	*publike*	*fortune*	*sorrow*

Das Geleit lautet:

Since sorrow, then, concludeth all our fortune,
With all our deaths shew we this damage publique:
His nature feares to dye, who lives still wayling.

Diese strenge Form der Sestine, die bei Sidney, S. 216—7 (219—221; XXX) sogar in zwiefacher Durchführung dieses Reimsystems, natürlich mit nur einer Geleitstrophe zum Schluss, vorkommt, ist nur noch, so weit bekannt, in neuester Zeit vereinzelt, nämlich von E. W. Gosse *(New Poems)*, nachgebildet worden (vgl. Metrik II, § 576).

§ 313. Auch von dieser ursprünglichen Form der Sestine sind verschiedene Abarten in der englischen Poesie anzutreffen.

So begegnet bei Spenser in der achten Ekloge seines *Shepheard's Calendar* (S. 471/2) eine etwas anders geformte Sestine mit folgender Anordung der reimlosen Endwörter der Verse: *a b c d e f . f a b c d e . e f a b c d . d e f a b c . c d e f a b . b c d e f a* + *(a) b (c) d (e) f*. Hier tritt das Endwort des letzten Verses der ersten Strophe zwar auch als Endwort des ersten Verses der zweiten auf, im Übrigen aber bleibt die Reihenfolge der Endwörter der Verse der ersten Strophe in der zweiten unverändert. Ebenso verhalten sich Str. II zu Str. III, Str. III zu Str. IV u. s. w., endlich Str. VI zum Geleit, welches wieder die Endwörter der ersten Strophe, und zwar die im Versinnern stehenden zum Schluss des dritten Taktes, aufweist.

Einige andere Unterarten der Sestine haben in den einzelnen Strophen reimende Endwörter.

So hat in Sidney's *Arcadia,* S. 443 (430—431, LXXVI) eine Sestine folgende Endwörter der Verse: *light : treasure : might : pleasure : direction : affection.* Diese Reimwörter kehren nun in der Ordnung der regelmäßigen Sestine in den folgenden Strophen wieder, also Strophe II: *affection, light, direction, treasure, pleasure, might* u. s. w. Im Geleit befinden sich auch hier die Reimwörter an fester, nämlich an zweiter Stelle. Drummond verfasste zwei Sestinen (Poets IV, 637, 64) in der nämlichen hübschen Form.

Auch bei Swinburne begegnet (Poems II, 46) eine Sestine mit gereimten Strophen, wovon die erste die Reimwörter *day, night, way, light, may, delight* hat, die in den folgenden in ähnlicher, aber nicht correct durchgeführter Anordnung, wie in der oben citierten Spenser'schen Sestine, wiederkehren (vgl. Metrik II, § 577).

Für eine wohl nur ganz vereinzelt in der englischen Poesie vorkommende, aus zwölf zwölfzeiligen Strophen nebst einer sechszeiligen Geleitstrophe bestehende *Double Sestina* (in den beiden ersten Strophen reimend nach den Formeln *abcABdCefEDF, FafDACbecEdB,* im Geleit nach dem Schema *(F) E (e) f (C) A (c) d (b) a (D) B,* wobei die entsprechenden großen und kleinen Buchstaben verschiedene, aber zusammenreimende Wörter bezeichnen), mit der Swinburne in dem Gedicht *The Complaynt of Lisa* (Poems II, 60—68) eine der erstaunlichsten Proben seiner Reimkunst abgelegt hat, möge auf Metrik II, § 581 verwiesen werden.

§ 314. Neben diesen bekannteren, meist auf italienischen Vorbildern beruhenden Dichtungen fester Form sind auch noch einige andere zu erwähnen, die auf französischen Einfluss zurückzuführen und größtentheils erst von meist noch lebenden Dichtern der Neuzeit, wie Swinburne, Austin Dobson, Robert Bridges, D. G. Rossetti, J. Lang, E. W. Gosse[1], in die englische Poesie eingeführt worden sind, nämlich das Virelay, das Rondel, das Rondeau, das Triolet, die Villanelle, die Ballade und der Chant Royal.

Das Virelay scheint in der älteren englischen Literatur beliebt gewesen zu sein. Chaucer berichtet von sich, *Legende of good Women,* v. 423, dass er *balades, roundels* und *virelayes*

[1]) Vgl. den wichtigen Aufsatz von Gosse in The Cornhill Magazine, Nr. 211, July 1877, S. 53—71.

geschrieben habe. Erhalten geblieben sind nur vereinzelte Proben davon, und in neuenglischer Zeit ist es nicht nachgebildet worden.

Nach Lubarsch, Französische Verslehre, Berlin 1879, S. 388, besteht das Virelay aus Versen von ungleicher Länge, die zu neunzeiligen, durch Reimverkettung mit einander verknüpften, nach folgendem Schema gebauten Strophen mit einander verbunden sind: *aabaabaab*, *bbcbbcbbc*, *ccd ccdccd* etc.

Daneben gab es aber jedenfalls noch andere Formen (vgl. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, p. 413). Ein in Morris' *Aldine Edition* von Chaucer's Werken, vol. VI, S. 305, mitgetheiltes, in zweitaktigen, jambischen Versen geschriebenes Virelay besteht aus sechszeiligen, der Formel *aaabaaab*, *bbbcbbbc*, *cccdcccd* etc. entsprechenden Strophen (citiert Metrik I, § 155).

§ 315. Das Rondel, erfunden von Thibaut IV, König von Navarra, gepflegt von Eustache Deschamps und Charles d'Orléans, wurde vermuthlich von Chaucer in die englische Poesie eingeführt, von dem aber nur ein einziges, ungenaues, achtzeiliges (*ababbaba*) oder bei Wiederholung von Refrainversen zwölfzeiliges, in *The Assembly of Foules* (vv. 681 bis 688) eingelegtes Rondel erhalten ist, während einige andere mittelenglische Rondels von Occleve und Lydgate herrühren.

Im Französischen war das Rondel weder an eine bestimmte Versart, noch zu jeder Zeit an eine bestimmte Anzahl von Versen gebunden; ebensowenig war dies im Englischen der Fall.

Das Wesentliche dieser Dichtungsform bestand jedenfalls in der dreimaligen Wiederkehr zweier Refrainverse an bestimmten Stellen eines dreitheilig gegliederten, nur mit zwei Reimen gebildeten, gleichmetrischen, aus vier oder fünftaktigen Versen bestehenden Gedichtes im Umfang von 14 oder 10 Zeilen. Die gewöhnlichste Form des französischen Rondels war diejenige aus 14 achtsilbigen Versen in der Reimstellung ***ab**baab**ab**abbaab*, wobei die fettgedruckten Buchstaben die Refrainverse bedeuten. Dieser Form entspricht ein freilich aus fünftaktigen Versen bestehendes Rondel Lydgate's (Ritson, *Ancient Songs* I, 128) bei in der

Ausgabe allerdings unangedeutet gelassener Wiederholung der beiden Refrainverse an geeigneter Stelle, mit der von uns vorgenommenen, durch den Sinn erforderten leichten Textänderung *(hath sprung* statt *that sprang)*:

Rejoice ye reames of England and of Fraunce!
A braunche that sprang oute of the floure de lys,
Blode of seint Edward and [of] seint Lowys,
God hath this day sent in governaunce.

God of nature hath yoven him suffisaunce
Likly to atteyne to grete honure and pris.
Rejoice ye reames of England and of Fraunce!
A braunche hath sprung oute of the floure de lys.

O hevenly blossome, o budde of all plesaunce,
God graunt the grace for to ben als wise
As was thi fader, by circumspect advise,
Stable in vertue withoute variaunce.
Rojoice ye reames of England and of Fraunce,
A braunche hath sprung oute of the floure de lys.

Ein anderes, aus viertaktigen Versen bestehendes, Lydgate'sches Rondel (Ritson I, 129) entspricht der Form ***ab**abab**ab**abab**ab***; vgl. Metrik I, § 180, wo auch einige unbestimmter überlieferte, vermuthlich zehnzeilige Rondels (vgl. auch Metrik II, § 583) citiert worden sind.

Ein neuenglisches, vierzehnzeiliges, aus dreitaktigen Versen bestehendes Rondel von Austin Dobson entspricht der Form ***ab**abba**ab**abab**ab*** (citiert ib. § 583). Eine dreizehnzeilige, französische, in der englischen Poesie bisher nicht nachgewiesene Form, entsprechend dem Schema ***ab**baab**ab**abba**a**,* bildet eine Vorstufe zu dem Rondeau, welches am Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus dem Rondel hervorgieng.

§ 316. Das Rondeau ist ein dreizehn acht- oder zehnsilbige, beziehungsweise vier- oder fünftaktige Verse umfassendes, in drei Strophen von fünf, drei und fünf, nach dem Schema *aabba aab* ***aabba*** reimenden Zeilen eingetheiltes, mit einem, aus den Anfangsworten des ersten Verses bestehenden, zweimal — nämlich hinter Vers acht und dreizehn — wiederkehrenden, syntaktisch zu denselben gehörenden Refrain versehenes Gedicht, welches — genauer

ausgedrückt — also der Formel *a a b b a a a b + r a a b b a + r* entspricht.

Das Rondeau wurde von dem französischen Dichter Clement Marot sehr gepflegt. In die englische Literatur wurde es durch Th. Wyatt eingeführt, von dem das folgende Rondeau, betitelt *Complaint for True Love unrequited* (S. 23), hier mitgetheilt werden möge:

What 'vaileth truth, or by it to take pain?
To strive by steadfastness for to attain
How to be just, and flee from doubleness?
Since all alike, where ruleth craftiness,
Rewarded is both crafty, false, and plain.

Soonest he speeds that most can lie and feign.
True meaning heart is had in high disdain.
Against deceit and cloaked doubleness,
What 'vaileth truth?

Deceived is he by false and crafty train,
That means no guile, and faithful doth remain
Within the trap, without help or redress:
But for to love, lo, such a stern mistress,
Where cruelty dwells, alas, it were in vain.
What 'vaileth truth!

Andere, von dieser correcten Form des Rondeaus abweichende, sind nach der Formel *a a b b a b b a + r b b a a b + r* (Wyatt, S. 24), *a a b b a + r c c b + r a a b b a + r* (ib. S. 26), *a b b a a b + r a b b a + r* (D. G. Rossetti I, 179) gebaut, während Austin Dobson, Rob. Bridges, Th. Marzials sich an die obige Form genau anschließen.

Ganz abweichende Form hat das Rondeau bei Swinburne, *A Century of Roundels*, London, Chatto and Windus, 1883, der Verse von verschiedenster Länge und rhythmischer Beschaffenheit dazu verbindet, reimend nach der Formel *A B A + b B A B A B A + b*, wo *b* einen dem Anfang des ersten Verses entnommenen, aus einem Wort oder mehreren Wörtern bestehenden, mit dem zweiten Verse reimenden Verstheil bedeutet (vgl. Metrik II, §§ 584, 585).

§ 317. Ungewöhnliche, nur von neueren Dichtern, wie Dobson und Gosse, gepflegte Dichtungsformen sind das Triolet und die Villanelle.

Das Triolet, nachgewiesen bei Adenet-le-Roi zu Anfang des 13. Jahrhunderts, ist ein kleines Gedicht, aus acht meist achtsilbigen Versen bestehend, die nach der Formel ***ab**a**a**a**ba**b* reimen, so dass der erste Vers an vierter Stelle, die beiden ersten aber an siebenter und achter als Refrain wiederkehren. Zwei Beispiele finden sich citiert Metrik II, § 586.

§ 318. Die Villanelle (Bauernlied, von *villanus*), gepflegt von Jean Passerat (1534—1602), in neuerer Zeit von Th. de Banville, L. Baulmier u. A., ist ein gewöhnlich aus achtsilbigen Versen bestehendes, in meist fünf (oder auch eine größere oder kleinere Anzahl) dreizeilige und eine vierzeilige Schlussstrophe eingetheiltes Gedicht, dessen Strophen nach dem Schema $a^1 b a^2 + a b a^1 + a b a^2 + a b a^1 + a b a^2 . + a b a^1 a^2$ reimen, so dass also der erste und dritte Vers der ersten Strophe abwechselnd als Refrain den Schluss der folgenden bilden, in der letzten aber beide so verwendet werden. Eine von Th. Gosse nach dieser Formel gedichtete, aus acht Strophen bestehende Villanelle (vielleicht die einzige in der englischen Literatur vorhandene) ist Metrik II, § 587 mitgetheilt worden.

§ 319. Die Ballade ist eine in längeren, mit denselben Reimen durchgereimten Strophen abgefasste Dichtungsform, wovon es in der altfranzösischen Poesie verschiedene Arten gab. Die gebräuchlichsten darunter waren diejenige aus achtsilbigen und diejenige aus zehnsilbigen Versen. Die erstere besteht aus drei achtzeiligen Strophen in der Reimstellung *ababbcbC* (vgl. § 261), deren Reime in allen Strophen nebst dem letzten Verse als Refrainvers übereinstimmen müssen, und einem die Hälfte des Umfanges der Strophe umfassenden *envoi* in der Reimstellung *bcbC*, gleichfalls mit dem Refrainverse endigend; die letztere besteht aus drei zehnzeiligen Strophen in der Reimstellung *ababbccdcD* (vgl. § 263) und einem fünfzeiligen *envoi* mit der Reimstellung *ccdcD*, wobei im Übrigen die nämlichen Bedingungen gelten, wie bei der achtzeiligen. Zu bemerken ist noch, dass das *envoi* in der Regel mit der Anrede *Prince, Princesse, Reine, Roi, Sire* begann, entweder weil das Gedicht an eine derartige, hohe Persönlichkeit gerichtet wurde, oder weil diese Anrede sich ursprünglich auf den im letzten Sängerwettkampf zum „König“ gekrönten Dichter bezog.

In England war die Ballade auch bereits im 14. Jahrhundert bekannt. Von Gower sind eine Anzahl Balladen in französischer Sprache erhalten (herausgeg. von Edm. Stengel, Ausgaben und Abhandlungen LXIV, Marburg 1886), die theils aus achtzeiligen, theils aus siebenzeiligen *(Rhyme Royal)*, regelmäßig durchgereimten Strophen von zehnsilbigen Versen bestehen. Ähnlicher Art sind die unter Chaucer's *Minor Poems* enthaltenen englischen Balladen oder balladenartigen Gedichte, die aber auch noch insoweit von der gewöhnlichen Form abweichen, als in ihnen das *envoi* theils fünf, sechs oder sieben Verszeilen umfasst, theils auch ganz fehlt.

In correcter Weise ist die altfranzösische Ballade erst in neuester Zeit von Austin Dobson und namentlich von Swinburne (*A Midsummer Holiday,* London 1884) in beiderlei Gestalt, und zwar nicht nur in vier- und fünftaktigen, sondern auch in sechs-, sieben- und achttaktigen trochäischen, sowie in fünf- und siebentaktigen jambisch-anapästischen Versen nachgebildet worden (Beispiele s. Metrik II, § 588).

§ 320. Der Chant Royal ist eine erweiterte Ballade, welche gewöhnlich fünf zehnzeilige, der oben erwähnten zweiten Form entsprechende Balladenstrophen statt drei, nebst einem *envoi* umfasst. Bei Cl. Marot begegnet noch eine andere, aus fünf elfzeiligen, in zehnsilbigen Versen geschriebenen, ebenfalls mit den nämlichen Reimen durchgereimten Strophen nebst fünfzeiligem *envoi* bestehende Form, welche die Reimstellung *ababccddedE* in den Strophen und *ddedE* im *envoi* hat.

Ein von Gosse nach dieser schwierigen Form abgefasster Chant Royal (vielleicht der einzige in der englischen Literatur vorhandene) ist Metrik II, § 589 mitgetheilt worden.



VERZEICHNISS

DER FÜR DIESES WERK BENUTZTEN AUSGABEN NEUENGLISCHER DICHTER.

(Die angelsächsischen Dichtungen sind gewöhnlich nach Grein's Bibliothek der angelsächsischen Poesie citiert, die Ausgaben der mittelenglischen Gedichte sind in der Regel im Buche selber genauer bezeichnet worden.)

Voranzustellen ist das bekannte, für die darin enthaltenen Dichtungen der meisten der in dem Hauptwerk behandelten Dichter einfach mit *Poets* und Band- und Seitenzahl (vol. III, IV, V etc.) citierte Sammelwerk:

A Complete Edition of the Poets of Great Britain, mit dem zweiten Titel: *The Works of the British Poets with Prefaces Biographical and Critical by* Robert Anderson, M. D. London. *Printed for* John *and* Arthur Arch; *and for* Bell *and* Bradfute, *and* J. Mundell & Co, Edinburgh, 1795. 15 *vols.* 8°.

Nach dieser Ausgabe sind auch in dem vorliegenden Grundrisse die folgenden Dichter in gleicher Weise citiert worden: **Addison, Akenside, Carew, Chatterton, Collins, Congreve, Cowley, Cunningham, Sam. Daniel, Davenant, Denham, Donne, Dorset, Drayton, Drummond, Ph.** und **G. Fletcher, Gay, Gray, Otway, Prior, Rochester, Rowe, John Scott, Sheffield, Shenstone, Suckling, Thomson, Tusser, Watts, Warner, West, Young.**

Die übrigen in diesem Buche berücksichtigten Dichter sind nach den folgenden Ausgaben citiert worden:

Beaumont *and* **Fletcher,** *The dramatick Works of —,* etc. *in ten volumes.* London *Printed by T. Sherlock; Bow Street, Covent Garden; for* T. Evans, *and* P. Elmsley, *in the Strand,* I. Ridley, St. James's Street; J. Williams, Nr. *39, Fleet Street; and* W. Fox, *Holborn,* 1778. 8°.

Bowles, W. L., *Sonnets and other Poems by —,* London 1802/3. 2 *vols.* 8°.

Browning, Elizabeth Barrett, *Poetical Works.* London, Chapman & Hall. 1866. 5 *vols.* 8°.

Browning, Robert, *The Poetical Works of —,* London, Smith, Elder *and* Co., 1868, 6 *vols,* 8°.

Bulwer, Sir E. Bulwer Lytton, *The Lost Tales of Miletus.* Leipzig, Bernh. Tauchnitz. 1866. 8°.

Burns, Robert, *The Complete Works of —, ed. by* Alexander Smith. London, Macmillan *and* Co. 1870. *(The Globe Edition.)*

Byron, *The Poetical Works of Lord Byron by* F. Gilbert, London, John Dicks (ohne Datum, *Shilling ed.).*

Campbell, Thomas, *The Poetical Works of —, ed. by The Rev.* W. Alfred Hill, M. A., London, George Bell *and Sons.* 1875.

Coleridge, Samuel Taylor, *The Poems of —, ed. by* Derwent *and* Sara Coleridge. Leipzig, Bernh. Tauchnitz, 1860. 8⁰.

Cowper, William, *The Poetical Works of —, ed. by* William Benham, London, Macmillan *and* Co. 1874. *(The Globe Edition.)*

Dryden, John, *The Comedies, Tragedies and Operas written by —. in two vols.* London, *printed for* Jacob Tonson *and* Richard Wellington. 1701. *Fol.*

— — *The Poetical Works of —, ed. by* W. D. Christie, M. A., London, Macmillan *and* Co. 1870. *(The Globe Edition.)*

Fletcher, John, s. Beaumont.

Goldsmith, Oliver, *The miscellaneous Works of —, with biographical introduction by* Prof. Masson. London and New York: Macmillan *and* Co. 1871. 8⁰. *(The Globe Edition.)*

Gorboduc *or Ferrex and Porrex. A Tragedy by* Thomas Norton *and* Thomas Sackville, *edited by* L. Toulmin Smith (Engl. Sprach- und Literaturdenkmale des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Karl Vollmöller, I.) Heilbronn. Gebr. Henninger, 1883. 8⁰.

Hemans, Felicia, *The Works of Mrs.* Hemans, *With a Memoir of her Life by her Sister,* William Blackwood & Sons, Edinburgh, *and* Thomas Cadell, London 1839. 7 *vols.*

Herbert, George, *The Works of —, ed. by Rev.* Robert Aris Willmot, London, George Routledge *and* Co. 1854. 8⁰.

Hood, Thomas, *The Poetical Works of —, ed. by* William Michael Rossetti. London: E. Moxon, Son & Co. (Ohne Jahresangabe.) 8⁰.

Hunt, Leigh, *The Poetical Works of —, ed. by* Thornton Hunt, London Routledge, Warne, *and* Routledge. 1860. 8⁰.

Hymns, *Ancient and Modern, for use in the Services of the Church: Revised and enlarged Edition:* London, *Publishing Office,* 13, *Charing Cross,* S. W.

Jonson, Ben, *The Poetical Works of —,* für gewöhnlich citiert nach der Ausg. *The Poets of Great Britain,* Edinb. 1793, vol. IV, 532—618; seltener mit Wilke, Metr. Unters. zu B. J., Halle 1884, nach *The Works of* Benj. Jonson, London, 1816. Fol. vol. I oder nach Cornwall: *The Works of* B. J., London, 1842; und nur ausnahmsweise nach *The Works of* B. J. *ed.* Cunningham. 3 *vols.*, London, John Camden Hotton, 74 und 75, Piccadilly (ohne Jahresangabe).

Keats, John, *The Poetical Works of —, Reprinted from the Early Editions.* London, Frederick Warne *and* Co., ohne Jahresangabe. *(The „Chandos Classics".)*

Longfellow, Henry Wadsworth, *The Poetical Works of* —, Edinburgh, William P. Nimmo. *(Crown Edition;* ohne Jahresangabe.) 8⁰.

Marlowe, Christopher, *The Works of* — etc., *ed. by the Rev.* Alexander Dyce. London 1850. 3 *vols.* 8⁰, meistens citiert; seltener: *The Works of* Chr. Marlowe *ed. by* F. Cunningham. London : Fred. Warne *and* Co. 1870. 8⁰.

Massinger, Philip, *The Plays of* —, *ed. by* F. Cunningham. London: Frederik Warne *and* Co., 1870. 8⁰.

Milton, John, 1) *The Poetical Works of* —, *ed. by* David Masson, M. A. LL. D. 3 *vols.* London, Macmillan *and* Co. 1874. 8⁰. 2) *English Poems, ed. by* R. C. Browne, M. A. 2 *vols. Second Edition.* Oxford, *Clarendon Press,* 1872. 8⁰.

Moore, Thomas, *The Poetical Works of* —, 5 *vols.* Bernh. Tauchnitz, Leipzig 1842. 8⁰.

Morris, William, *Love is Enough or the Freeing of Pharamond. A Morality. Third Edition.* London, Ellis & White. 1873. 8⁰.

Percy, Thomas, *Reliques of Ancient Poetry edited by* Thomas Percy. Leipzig, Bernhard Tauchnitz. 1866. 3 *vols.* citiert nach Band, Buch und Nr.

Poe, Edgar Allan, *The Poetical Works of* —, London: Simpson Low, Son & Co. 1858. 8⁰.

Pope, Alexander, *The Poetical Works of* —, *ed. by* A. W. Ward, M. A. London, Macmillan *and* Co. 1870. 8⁰. *(The Globe Edition.)*

Rossetti, Dante Gabriel, *Poems by* —, Leipzig, Bernh. Tauchnitz, 1873. 2 *vols.* 8⁰.

Sackville *and* Norton; s. Gorboduc.

Scott, Sir Walter, *The Poetical Works of* —, *ed. by* Francis Turner Palgrave. London, Macmillan *and* Co. 1869. 8⁰. *(The Globe Edition.)*

Shakespeare, William, *The Works of* —, *edited by* W. G. Clark *and* W. Aldis Wright, London *and* Cambridge. Macmillan *and* Co. 1866. 8⁰. *(The Globe Edition.)*

Shelley, Percy Bysshe, *The Poetical Works of* —, *ed. and prefaced by the Author of Tennysoniana.* London, Chatto *and* Windus (1873—1875). 3 *vols.* 8⁰. *(The Golden Library.)*

Sidney, Sir Philipp, 1) *The Countes of Prembroke's Arcadia written by* —; *now the eighth time published* etc. *by* Sir W. A. Bright, London, *Printed for Simon Waterson and* R. Young, Anno 1633, fol. 2) *The Complete Poems of Sir* Ph. Sidney, *ed. by the Rev.* Alexander B. Grosart, *Printed for Private Circulation,* 1873. 2 *vols.*

Southey, Robert, *The Poetical Works of* —, London, Longman, Orme, Brown. Green & Longmans 1837. 8⁰. 10 *vols.*

Spenser, Edmund, *Complete Works of* —, *ed. by* R. Morris, London, Macmillan *and* Co. 1869. 8⁰. *(The Globe Edition.)*

Surrey, Henry Howard, *Earl of, The Poems of* —, London, Bell *and* Daldy, York-Street, Covent Garden, ohne Jahreszahl. 8⁰. *(The Aldine Edition.)*

Swinburne, Algernon Charles, 1) *Poems and Ballads,* London, J. C. Hotton. 1868. 8°. *Third Edition.* 2) *Poems and Ballads, Second Series,* London, Chatto *and* Windus, 1884, *Fourth Ed.* 8°. 3) *A Century of Roundels,* London, Chatto *and* Windus 1883, 8°. 4) *A Midsummer Holiday and other Poems.* London, Chatto *and* Windus, 1884. 8°.

Tennyson, Alfred, *The Works of —,* London, C. Kegan Paul & Co. 1880. 8°.

Thackeray, William Makepiece, *Ballads and The Rose and the Ring.* London, Smith, Elder *and* Co. 1879. 8°.

Tusser, Thomas, nur citiert nach den Citaten bei Drake, *Shakespeare and his Times,* London, 4°. 1817.

Wordsworth, William, *The Poetical Works of —, ed. by* William Knight, L. L. D., Edinburgh, William Paterson, 1886. 8 *vols.* 8°.

Wyatt, Sir Thomas, *The Poetical Works of —,* London. Bell & Daldy, York-Street, Covent-Garden *(Aldine Edition).* Die Citate mit vorgesetztem N. beziehen sich auf Band II der Ausgabe: *The Works of* Henry Howard, *Earl of* Surrey, *and of* Sir Thomas Wyatt, *ed. by Rev.* G. F. Nott, D. D. London. 1815, 2 *vols.* 4°.

NAMEN- UND SACHREGISTER.

(Zur Ergänzung des letzteren wird auf das eingehende Inhaltsverzeichniss verwiesen.)

